



المشروع القومي للترجمة

أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى و الفرنسى

لويس عوض

تحرير ومراجعة : د. فاطمة موسى

ترجمة : جمال الجزيرى / بهاء جاهين / ايزابيل كمال

دراسة فى التأثير و التأثر

١

300

المشروع القومى للترجمة

لويس عوض

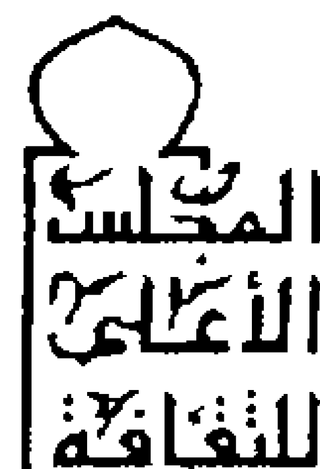
أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى

دراسة فى التأثير والتأثر

الجزء الأول

ترجمة
جمال الجزيرى
بهاء جاهين
إيزابيل كمال

مراجعة وتحرير
فاطمة موسى



٢٠٠١

THE THEME
OF
PROMETHEUS
IN
ENGLISH AND FRENCH LITERATURE

A STUDY IN LITERARY INFLUENCES

by

LOUIS AWAD,
M Litt Cantab, M. A., Ph D Princeton
Formerly Chairman of the Department of English,
Cairo University,
Sometime Professor of English,
Damascus University

Imprimerie Misr
Ministry of Culture
Cairo, 1963

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٢٠٠١/١٤٨٦٠

التنفيذ والطباعة: Stampa
11 ميدان سفنكس - المهندسين
تليفون: 3448824 - 3034408

قائمة المحتويات

تصدير

نقدم اليوم - بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة بمشروع لويس عوض الثقافي- ترجمة كاملة محققة لرسالة الدكتوراه التى حصل عليها من جامعة برنستون بالولايات المتحدة سنة ١٩٥٣ فى موضوع أكاديمى واسع الأطراف متعدد المصادر يشكل تحديًا علميًا ومنهجيًا للباحث فى الأدب الحضارى بمفهومه فى النصف الأول للقرن العشرين، يبدأ بتراث الأدب الكلاسيكى وينتهى إلى الآداب الأوروبية الحديثة، منهجه الاستقصاء وكشف وتوثيق التأثير والتأثر من خلال التناص، وإثبات ما يرد فى كتابات المبدعين وحديثهم من إشارات إلى أعمال الآخرين وقراءاتهم المتشبثة بالقديم والجديد فى الأدب والتاريخ .

إن البحث فى "التيمات" أو الموضوعات المشتركة فى إنتاج الفنانين أفرادًا أو مدارس كان القاعدة الأساسية لرسوخ البحث المقارن قبل انقلابات النصف الثانى من القرن العشرين فى جامعات الولايات المتحدة وتوابعها فى أوروبا، وجدير بالذكر أن هذه الفترة وتقاليد البحث التى أنتجت كتاب **المحاكاة** لأورباخ فى (١٩٤٦)، **ونظرية الأدب** لوارين وويليك (١٩٤٨)، الأرجح لدى أن اهتمام لويس عوض بأسطورة برومثيوس بدأ من خلال دراسته للشاعر الإنجليزى شلى شاعر الرومانسية الكبير وصاحب الدراما الغنائية الملحمية **برومثيوس طليقا** (١٨٢٠). كان شلى فى أربعينيات القرن العشرين الشاعر المفضل عند لويس عوض وتلاميذه: شاعر عميق الفكر، واسع المعرفة، بارع الخيال، يؤمن بالوظيفة الاجتماعية والإنسانية للفن، يرد على ناقد سخر من مقاصد شعره "نعم إن بى شغفا لإصلاح العالم".

كان شلى أبرز الشعراء الرومانسيين الذين لفظهم المجتمع الإنجليزى، أو فروا طواعية منه ليعيشوا فى شمس إيطاليا الدافئة، وقد زاد من رومانسيته أنه طرد من جامعة أكسفورد لتوزيعه منشورات جامحة الفكر، وفر مع ابنة كاتبين شهيرين- مارى التى كتبت **فرانكشتين**، ومات غرقا فى مياه إيطاليا وهو فى الثلاثين من عمره، فلا غرو أن وضعه لويس عوض نصب عينيه وأشاد به لتلاميذه فى الأربعينيات الثائرة.

ترجم لويس عوض رائعة شلى التى نظمها (١٨١٨- ١٨١٩) وهى فترة بلغت فيها شاعرية شلى أوجها، وشهدت وفرة من خير إنتاجه، نشرت الترجمة ١٩٤٧، وقدم لها لويس عوض ببحثٍ ضافٍ عن المدرسة الرومانسية التى انتمى إليها شلى من وجهة

النظر التاريخية من ناحية والنقدية من ناحية أخرى، فى وقت كنا نربط فيه الرومانسية والشعر الرومانسي بالخيال وعواطف الحب وعمق الإحساس والتعبد فى جمال الطبيعة، كان عنوان الدراسة فى الصفحة الأولى "الانقلاب الصناعى"، وكان مفتتح الكلام صادما ملفتا:

لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة فى الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه المدارس. ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التى انتهى إليها شلى على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا فى عصر الانقلاب الصناعى.

شلى الشاعر الفيلسوف، الغارق فى نظرنا فى عالم المثل صاحب «ترنيمة لجمال العقل" و"إلى قبرة" و"أزيمانديس" و"قصيدة إلى الريح الغربية"، وكان هذا دأب لويس عوض معنا، طلبة خضر العقول، خرجنا لتونا من تحت عباءة مدرسى اللغة العربية معممين أو مطربشين لا يخرجون عن منهج كتاب **التوجيه الأدبى والمنتخب من أدب العرب.**

قدم لويس عوض عرضًا شيقًا (وحسب قول الشباب ممن يقرءونه اليوم بعد مرور نصف قرن على كتاباته عرضا مبهرا) لتاريخ إنجلترا الاجتماعى والاقتصادى منذ العصور الوسطى إلى القرن التاسع عشر، ليبرز موقع الحركة الرومانسية فى تلك الخلفية التاريخية والاقتصادية، شغف لويس عوض بموضوع برومثيوس، ووجد فيه رمزًا خصبًا لمعاناة الإنسان من قهر السلطة على مر العصور، وكان شلى نبيه ونبراسه فى أيام كوبرى عباس وغليان الحركة الوطنية والطلابية المطالبة بجلاء الإنجليز عن مصر.

شغل لويس عوض بموضوع برومثيوس وتجليات الأسطورة بدءا بثلاثية إسخيلوس، وعندما أتيح له السفر إلى أمريكا للحصول على درجة الدكتوراه بمنحة من مؤسسة روكفلر اختار فيما يبدو لى الأستاذ كارلوس بيكر مؤلف كتاب **حديث عن شعر شلى معبرا عن رؤياه** (١٩٤٨) ليشرف على بحثه فى جامعة برنستون.

أعد لويس عوض بحثه لنيل الدكتوراه فى الغالب تحت إشراف الأستاذ كارلوس بيكر (الذى أهدى له الرسالة مطبوعة فى كتاب فى القاهرة، ١٩٦٣). كان بحثه بعنوان **أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى: دراسة فى التأثير والتأثر،** إلا أنها عمل ضخم تمثل موسوعة حقا فى الموضوع، عالج الأسطورة منذ بدايتها فى تاريخ ساحق البعد، وتتبع تجلياتها فى الأدب اليونانى واللاتينى، ثم فى العصور الوسطى وعصرالنهضة وفى العصر الحديث إلى منتصف القرن العشرين، وكشف فى

معالجته عن علم غزير وثقافة موسوعية لا تقتصر على الأدب الإنجليزى أو الفرنسى، بل تتعداهما إلى الآداب الكلاسيكية القديمة والألمانية والإيطالية فى العصر الحديث.

لديه محطات رئيسية يقف فيها عند الأعلام الهامة فى معالجة الأسطورة، يجرى عليها اختبار التأثير والتأثر، وبالأحرى التناص بلغة النقد المحدثة: أولها إسخيلوس وثانيها شلى، ويتضح لنا أن شلى كان أقرب المعالجين المحدثين إلى منابع الأسطورة القديمة وإلى المعالجة الكلاسيكية التى بادر بها إسخيلوس، وذلك لعمق اطلاعه إلى الأدب اليونانى والفلسفة اليونانية، ولاستعداد شاعريته للتفكير الفلسفى القديم والجديد.

أضحت دراما شلى "**برومثيوس طليقًا**" هى المنبع الذى ألهم مفكرى وشعراء العصور الحديثة، يتتبع لويس عوض بدقة تجليات تأثير "**برومثيوس طليقا**" ليس فقط فى شعر معاصرى شلى من الإنجليز بل عند جوته وغيره من فرنسيين وألمان وإيطاليين، وقد اعتمدنا فى ترجمة بعض النصوص الألمانية على الزميل د. عبد الغفار مكاوى والنصوص اللاتينية على د. محمد حمدى إبراهيم ولنص من الإيطالية على د. سلامة سليمان، فلهم جميعا الشكر والتحية . ولا تفوتنى الإشادة بطاقم المترجمين الشباب الذين تحملوا منى عنت التصويبات المكررة وإرهاق الفترة الزمنية القصيرة التى ألزموا بها وقاموا بكل ما كلفتهم به راضين.

إن رسالة لويس عوض عن أسطورة برومثيوس أثر ضخم **monument** يشهد بعمق تفكيره وموسوعية حصيلته العلمية والأدبية، كما أنها نموذج فريد فى الدراسات المقارنة من المدرسة القديمة التى لا تعتمد إلا على البحث المفصل الموثق الذى لا يطلق فيه الرأى على عواهنه بل يقوم على أسانيد لا ينفذ إليها الباطل من يمين أو يسار.

فاطمة موسى

سبتمبر ٢٠٠١

مقدمة

بروميثيوس وإبيميثيوس

إذا أردنا أن نكون فكرة شاملة عن أسطورة "بروميثيوس" "وإبيميثيوس"، لا يمكننا أن نقتصر على ما ذكره هسيود وإسخيلوس، بالرغم من أنهما المصدران الأساسيان للأسطورة[1] فعلينا أن نأخذ في الحسبان أيضا بالقصص التى وصلت إلينا من العصور الكلاسيكية القديمة وما بعدها . وتمثل هذه القصص تقاليد مختلفة تكمل بعضها البعض .وبالرغم مما يشوبها من تناقضات واختلافات ،فإننا نفيد من اختلافها بقدر إفادتنا من أوجه الشبه بينها.

يدل التنوع فى رواية هذه الأسطورة على أنها أسطورة عضوية لها حياتها وموتها مثل أى عرف حى فى تاريخ الأفكار الإنسانية، كما يدل أيضًا على مدى تطويع رموز قصة بروميثيوس وإبيميثيوس فى مدارس الفكر المختلفة، للتعبير عن مواقف هذه المدارس الأساسية من القضايا الكبرى لعلاقة الإنسان بالإله. حاول المحدثون القيام بما قام به القدماء من تأويل وإعادة التأويل وتحوير العلاقات بين عناصر القصة لتحقيق أهداف معينة، وفى كل الحالات، يتم تحوير الأسطورة من جديد لتتخذ مثلاً جديدة. وبالرغم من التراكمات والحذف والتحوير ،بقيت الرموز الأساسية للأسطورة كما هى دون تغيير، فلم يستطع أحد أن يغيرها لأنها غير قابلة للتغيير، فهى تعبر عن المشكلة الجوهرية بين السماء والأرض، تلك المشكلة التى ظهرت منذ بدء الخليقة ،وما زالت لم تحل حتى الآن، أى مشكلة الخطيئة الأولى.

١- بروميثيوس

يمكننا أن نجمل الجوانب الأساسية فى حياة بروميثيوس فيما يلى:

١- ويقول إحدى الروايات أن بروميثيوس ابن يابتوس وكليمينيا "جميلة الكعبين"، وهما من الشخصيات التى يغلفها الغموض فى الأساطير الإغريقية، ونجد فى

رواية أخرى أنه ابن يابتوس وجايا تيميس، أى الأرض. كما أنه يعتبر فى رواية ثالثة ابن يابتوس وآسيا[٢].

٢- لم يكن برومثيوس من آلهة الأوليمب، ولكنه كان ماردا، يقل عنهم فى المكانة والدرجة، وفى حالات قليلة وصف نفسه على أنه إله أو وصفه الآخرون كذلك. وهنا تعبر كلمة إله عن تأكيد الذات، أو عن حقيقة مكانته فى نظام آخر من الأساطير لم يدركه الإغريق جيدا[٣].

٣- منحه انتماؤه المؤكد فى كثير من الروايات لجايا ثيميس قدرات تنبؤية، فلقد كان عرافا، الأمر الذى جعله بعيد البصيرة يعرف ما سيحدث، ويفسر هذا الأمر من خلال اشتقاق اسمه[٤].

٤- تقول بعض الروايات أنه كان رب العالم السفلى وقاضى الأموات فى هاديس، وربما ترجع هذه الروايات إلى أصله الأرضي.

٥- كان يلجأ دوما إلى المكائد والمكر، مما جعله يعرف بـ "الإبن المكار ليابتوس"

٦- انحاز لآلهة الأوليمب فى الحرب التى دارت بينهم وبين المردة، ومن خلال نصائحه الماكرة تمكن آلهة الأوليمب من الإطاحة بالمردة وتقييدهم فى تررتاروس، أى العالم السفلى الخاص بالمجرمين.

٧- استغل دهاءه فى خدا ع الآلهة عندما قدم لهم القرابين.

٨- كان القوة الخلاقة التى خلقت الجنس البشرى من الصلصال فى إحدى الروايات، وفى رواية أخري، قامت هذه القوة الخلاقة ببعث الحياة فى الصلصال، وفى رواية ثالثة قامت بعملية الخلق و بعث الحياة معا.

٩- كان أبا البشر ووالد الجنس البشرى من خلال اتحاده بزوجة غامضة، تقول الروايات إنها أسيا أو هسيون، أو باندورا. وهناك رواية مهمة جدا تقول إن أثينا أو منيرفا هى عشيقته. أما الروايات المشكوك فيها فتجعل عشيقته برونويا أو أكسيوثيا. وفى معظم هذه الروايات، إن لم تكن كلها، تظهر زوجة برومثيوس على أنها بنت من بنات البحر أو عروس من عرائس البحر.

١٠- بعد أن تزوج، أنجب ولدا اسمه ديوكاليون. تسمى روايات أخرى هذا الولد هيلين، ليكوس، خميريوس أو أتينايوس، كما أن روايات مهمة تجعل له بنتا لا ولدا، و اسمها أيو، إيزيس، إسترا، أو باندورا. كما يطلق عليها أيضا بروميثا، بروفاسس، برونويا.

١١- بما أنه كان ابن جايا ثيميس، فكان أقرب إلى البشر منهم إلى الآلهة، وكان أكثر تعاطفا مع البشر وإحساسا بمشاكلهم. وكان يلقب بـ "صديق الإنسان"، لدرجة أنه أكثر نقادة حدة وخصومة، لم ينفوا عنة أنه الابن "العطوف" ليابتوس.

١٢- أنقذ البشر من دمار الطوفان الذى أطلقه عليهم زوس المهتاج الذى لم يرض بنقائص البشر. كلف برومثيوس ديوكاليون ببناء سفينة تطفو فوق الماء، وعندما انحسر الطوفان هبط ديوكاليون على قمة جبل برناسوس مع زوجته بيرا. وقام ديوكاليون وزوجته بخلق البشرية الجديدة بأن ألقيا حجارة خلف ظهريهما. وتختلف الروايات حول مكان الطوفان، فتذكر له أماكن مختلفة منها جبل برناسوس، وثيساليا، وهيموس، وسكثيا، ومصر، وتقول إحدى الروايات إن الطوفان حدث فى الحبشة.

١٣- سرق برومثيوس النار التى يحرسها الآلهة بعناية شديدة وأهداها للإنسان لكى ينقذه من البربرية والعقم. تقول بعض الروايات إنه حشا عصاه المجوفة باللهب من ورشة هفستوس وأثينا، وهناك روايات تؤكد أنه أشعل شعلته من عجلات مركبة الشمس، بينما تقول روايات أخرى إنه سرق النار من المردة العور. وهناك روايات تقول إنه اخترع النار ولم يسرقها. ثمة رواية قديمة جدا تؤكد أن هرمس هو الذى اخترع النار، وقام برومثيوس بوهبها للبشر، وفى أسطورة من بلاد أرجوس نجد أن خورنوريوس هو الذى وهب النار للبشر، وفى كل الحالات ترتبط نار برومثيوس بالشعلة أو العصا، وليس حجر الصوان(٥).

١٤- تذكر بعض الروايات أن أثينا لعبت دورا ما فى سرقة النار لأنها دلت برومثيوس خفية على مصدر النار. وفى هذه الروايات تظهر أثينا على أنها عشيقة برومثيوس(٦).

١٥- غالبا ما تذكر الروايات أن أثينا تدين بحياتها لبرومثيوس لأنها ولدت من رأس زوس عندما خبطها المارد برومثيوس بفأس أو بلطة. وبعض هذه الروايات تقول إن هفستوس وهرمس هما اللذان حررا أثينا من رأس الإله.

١٦- أدت نار برومثيوس إلى ازدهار الحضارة على الأرض، ومن خلالها تعلم البشر الفنون والعلوم، ومن هنا يعتبر برومثيوس مؤسس الحضارة، إلا أن

بعض الروايات تذكر أنه سرق النار لكى يبعث الحياة فى التمثال الذى صنعه للمرأة الأولى باندورا أو الرجل الأول ديوكاليون، أو الجنس البشرى ككل. ويذكر عدد من الروايات أن نار برومثيوس لا تمثل الحياة التى يشترك فيها الإنسان مع الحيوان، وإنما تمثل الروح أو ملكة الحكمة والتنبؤ، وتنظر بعض الروايات إلى هذه الروح على أنها لا تتعلق بالروح العادية، وإنما بالروح العليا. ولولا أن مسرحية **برومثيوس واهب النار** التى كتبها إسخيلوس قد ضاعت، لكنا عرفنا طبيعة نار برومثيوس(٧).

١٧- على كل حال يدين صانعوا الخزف والفخار، وربما أعضاء أكاديمية أفلاطون، ولا نقول الأكاديميين، أكثر عن أى فرد أخر من المجتمع، لصديق الإنسان. على الأقل اعتبره صانعوا الخزف والفخار إلههم الأكبر، وأقاموا له معبدا فى حيهم، المسمى كيرماكوس، حيث يعبدونه ويعبدون هفستوس وأثينا، كما أقيم له معبد أخر فى الأكاديمية، وعيد بروميثيا يقام على شرفه، حيث يتم الاحتفال بهبوط النار على الأرض فى عيد القناديل، فينظم سباق المشاعل، وفيه يتسابق اللاعبون الرياضيون من كرامايكوس إلى الأكاديمية وهم يحملون المشاعل.

١٨- وسواء أكان برومثيوس دب الحياة فى الصلصال الميت من خلال النار أم أنه عرف البشر بالفنون والعلوم، فإن ناره ترمز، عند البعض، للمعرفة العليا المحرمة، ومن هنا يأتى ارتباطها بالسحر، ويأتى السحر من مصر وآشور وكالدانيا(٨).

١٩- سعد البشر كثيرا بسرقة النار، بينما أثارت هذه السرقة حفيظة زوس. فأمر هفستوس بتقييد سارق النار فى عامود، حسب بعض الروايات، أو فى جبال القوقاز حسب روايات أخرى. وتقول بعض الروايات إن برومثيوس صلب ولم يقيد، كما أن هناك روايات تذكر أنه قيد فى بارابمسادى فى جبال القوقاز الهندية.

٢٠- تذكر روايات أخرى أنه قيد فى كهف.

٢١- يقال إن برومثيوس ظل فى قيوده لمدة ٣٠ ألف سنة، وتتفاوت هذه المدة من رواية لأخرى.

٢٢- كان هناك صقر أو كلب صيد مجنح أو نسر ينهش كبد برومثيوس نهارا، وفى الليل ينمو هذا الكبد مرة أخرى، للأبد(٩).

٢٣- نبتت زهرة غريبة من الصديد المنساب من بروميثيوس، ويذهب البعض إلى أنها طبية، بينما يرى البعض الآخر أنها سامة، ويتفق الجميع على أنها ذات قيمة سحرية(١٠).

٢٤- نعت كل الكائنات آلام بروميثيوس، وعبرت بنات البحر عن النعى بما فيه الكفاية، ومن الجدير بالذكر أنهن أخوات زوجته. واعتاد البشر على وضع خواتم فى أصابعهم وأكاليل زهور فوق رؤوسهم وفى أعناقهم تخليدا لذكرى قيود بروميثيوس، مخلصهم الذى قيده الآلهة.

٢٥- تذكر بعض الروايات أن البشر تنكروا لبروميثيوس ووشوا به عند زوس بعد سرقة النار.

٢٦- نظر البعض إلى آلام بروميثيوس على أنها شبيهة بآلام المسيح، واعتبروه مخلصا، صلب فى سبيل إنقاذ الجنس البشرى(١١).

٢٧- يرى البعض الآخر أنه أقرب لآدم قبل السقوط، أو أنه الجانب الأرقى فى إبيمثيوس الذى يلعب دورا رئيسيا فى قصة السقوط من الجنة وفقدان العصر الذهبى(١٢).

٢٨- كما أن هناك من يسخطون على عصيانه للإله، ويعتبرونه شيطانا ويقرنونه بالحية(١٣).

٢٩- تذكر بعض الروايات أن بروميثيوس كان ملكا على مصر فى عهد سيريوس الذى فاض النيل فى زمانه ودمر الأرض، وهنا يحل النيل محل الصقر الذى ينهش كبد بروميثيوس. وعندما فاقت آلامه وأحزانه الحد، فكر بروميثيوس فى الانتحار، لكن هرقل تحكم فى مياه النهر وخلصه. وأحيانا تذكر روايات أخرى أن هذه القصة حدثت فى سكيثيا.

٣٠- عندما كان بروميثيوس مقيدا فى أغلاله، قامت أيو، بنت أناخوس، ملك أرجوس، بالتجول حول المارد الموثوق، وأيو هذه فتاة عذراء كان زوس يحبها ويطاردها، فحولتها هيرا الغيورة إلى عجلة، وعندما كانت تتجول حول المارد لدغتها ذبابة ماشية وجعلتها تهتاج وتتنقل من مكان لآخر بجنون. وهنا تنبأ بروميثيوس بالمصائب التى ستحل عليها، فقال إنها ستجوب الأرض فى شكل بقرة، إلى أن تعيدها يد زوس إلى هيئتها البشرية، ووصف لها طريق جولاتها القادمة.

٣١- كان عند بروميثيوس سر رهيب يسمى "سر ثيتيس"، كشف جزءا منه لأيو: ويتمثل هذا السر فى أن زوس عنده شهوة عارمة لعذراء ستلد له "ولدا أعظم من أبيه". سيتخلص هذا الولد من أبيه، إذا لم يتم إطلاق سراح بروميثيوس ليحافظ على عرش زوس. أما بالنسبة لأيو، فهى التى تلد بطل الجيل الرابع عشر الذى يخلص بروميثيوس من قيوده. وبما أن أيو نفسها عذراء وتتعقبها شهوة زوس، فان السر انكشف نصفه. لكن بروميثيوس لم يذكر اسم العذراء، مما يثير بلبلة أيو وبلبلتنا نحن كقراء.

٣٢- قلق زوس على عرشه و أرسل هرمس لينتزع السر من بروميثيوس ، لكن المارد رده خائبا . وبالرغم من أن هرمس زاد من عذاب بروميثيوس ، إلا أن المارد لم يستسلم و احتمل العذاب فى بطولة و جلد.

٣٣- تذكر جميع الروايات أن أغلال بروميثيوس فكت فى النهاية. ولكننا لا نعرف كيف تم ذلك، فلقد فقدت مسرحية **بروميثيوس طليقا** لإسخيلوس، تلك المسرحية التى كان بإمكانها أن تقدم لنا تفسيرا متجانسا لكل هذا. تذكر الروايات أن هرقل نهض لإنجاز أعماله فى الجيل الرابع عشر، وكان عمله الحادى عشر يتمثل فى التصويب على الصقر و تحرير بروميثيوس ، ربما "بإرادة زوس". يبدو أنه صدر عفو عام قرب النهاية ، حيث تذكر الروايات أن زوس عفا عن كل المردة. وقام بروميثيوس بتعليم هرقل كيف يحصل على تفاحات هيرا التى تحرسها العرائس الهسبريات الأربع. وفعلا حصل عليها هرقل فى إنجازه عمله الثانى عشر والأخير. وكان هرقل أول إنسان يرقى إلى مرتبة الألوهية وسكن مع الآلهة. وقام هرقل بحرق جثته حتى تصير رمادا وتخلص من الفناء ليصبح خالدا، كما أن بروميثيوس أصبح إلها من آلهة الأوليمب أيضا.

تقول إحدى الروايات إن بروميثيوس تاب عن عصيانه السابق لزوس وكشف له عن سر ثيتيس مما أدى إلى خلاصه. وتذكر رواية أخرى أنه لم يتم صلح بين زوس و بروميثيوس، إذ أقسم بروميثيوس ألا ينقذ عرش زوس إلا إذا أطلق سراحه أولا، كما أن زوس أقسم أيضا ألا يطلق سراحه إلا إذا كشف له سر ثيتيس. وحدثت المعجزة عندما أصيب السنطور خيرون إصابة قاتلة من سهم طائش من قوس هرقل. وبما أن خيرون كان خالدا، فإنه تمنى الموت دون جدوى، و حتى يتخلص من عذابه، عرض نفسه لبروميثيوس الموثوق بالأغلال، إذا منحه زوس راحة أبدية، مما وضع زوس أمام الأمر

الواقع لأن شرطه تحقق، فسمح لهرقل أن يفك أغلال بروميثيوس. ويقال أن هرقل عبر المحيط فى "قدح أبولو" حتى يحرر بروميثيوس.

يروى أنه عندما كشف بروميثيوس اسم ثيتيس، قام زوس بتزويج عروس البحر النيرية لبليوس حتى يتجنب الكارثة التى تحيق به، وأنجبت عروس البحر لبليوس أخيل سريع الخطى.

٢-إبيمثيوس

تتمثل النقاط الأساسية فى حياة إبيمثيوس فيما يلى:

١- كان إبيمثيوس أخا بروميثيوس، وبالتالى كان ماردا مثله، ينتمى لنفس السلالة.

٢- يدل اسمه على أنه يقف على طرفى النقيض من بروميثيوس. فلا يمتلك شيء من ذكاء بروميثيوس أو قدرته على التنبؤ أو بطولته المقدامة، فلقد كان لا يحتاط للمستقبل، كما كان يميل للخطأ. وتكشف أوصاف شخصيته أنه لم يكن مستقلا عن بروميثيوس، بل كان الوجه الآخر لبروميثيوس الذى يمثل ذاته الدنيا.

٣- بعد سرقة النار عاقب زوس بروميثيوس بأنه أوثقه بالأغلال، كما أنه عاقب إبيمثيوس بأنه عرضه لتجربة قاتلة أدت إلى تدميره التام وتدمير سلالته. لأن رب الأرباب أمر هفستوس بأن يخلق امرأة بارعة الجمال، وقدم لها كل إله من الآلهة هدايا كبيرة، وكان اسمها باندورا وتعنى "هبة كل الآلهة" لإبيمثيوس. وتعرف بالمرأة الأولى وأم البشر. وسلم لها زوس صندوقا مغلقا بإحكام، بديع الصنع، يحتوى على كل الشرور، وأوصلها هرمس إلى إبيمثيوس بناء على أمر زوس. وخشى بروميثيوس أن يكون فى الأمر شرك نصبه له زوس، فحذر أخيه من قبول أية هدايا من الآلهة، إلا أن إبيمثيوس فتن بجمال باندورا واستسلم لإغرائها، وعندما رفعت باندورا غطاء الصندوق تطايرت كل الشرور وملأت العالم فأغلقت الصندوق ولم يبقى فيه إلا الأمل. ومن هنا امتلأ عالم البشر بالشرور والأمراض والرزايا والآثام والمصائب و الشيخوخة بسبب حماقة إبيمثيوس، وبذلك فقد الإنسان العصر الذهبى، وبقى الأمل فى قاع صندوق باندورا.

٤- كان البشر يعيشون فى العصر الذهبى قبل سقوط إبيمثيوس، كما كانوا يعيشون فى عصور الهمجية والوحشية قبل جريمة برومثيوس.

٥- من الغريب أن يخلق هفستوس، إله الحدادة، باندورا من الصلصال، لذلك تقول بعض الروايات إن خالقها هو برومثيوس نفسه، الإله الأكبر لصانعى الخزف والفخار. لكن يرتبط ميلاد باندورا بشاكوش إبيمثيوس الذى دق به جايا، الأرض ورأينا كيف أن ميلاد أثينا ارتبط بفأس برومثيوس الذى قذف رأس زوس، إذ كان برومثيوس الإله الأكبر للحدادين أيضا.

٦- وهناك رواية قديمة جدا تقول إن برومثيوس، وليس إبيمثيوس، هو زوج باندورا، وربما تعتمد هذه الرواية على الاعتقاد بأن برومثيوس وإبيمثيوس وجهان لشخص واحد.

٧- وهناك من يقول إن إبيمثيوس، وليس باندورا، هو الذى رفع غطاء الصندوق.

٨- وهناك من يعتقد أن باندورا لم تحمل صندوقا وإنما خزانة.

٩- كما أن هناك من يعتقد أن صندوق باندورا أو خزانتها لم تكن مليئة بالشرور، بل بالخيرات.

١٠- وكما يروى أن برومثيوس و برونويا هما والدا ديوكاليون، يروى أيضا أن إبيمثيوس وباندورا هما والدا بيرا، زوجة ديوكاليون. كما يذكر أيضا أسماء أبناء آخرين لإبيمثيوس وباندورا.

١١- ولد ديوكاليون وبيرا هيلين جد الهيلينيين.

١٢- وفى رواية قديمة مشكوك فى صحتها، جامعت باندورا زوس وأنجبت منه جرايكوس، جد الإغريق.

١٣- وهناك مدرسة مهمة جدا اعتبرت باندورا تجسيدا للطبيعة الأم، مما يوحى بأنها كانت بنت الكلمة، كلمة زوس، مما يقابل أثينا، بنت العقل، عقل زوس[١٤].

١٤- وتساوى الرواية نفسها بين إبيمثيوس وآدم، حيث تصفه بأنه ضعيف العقل ومنغمس فى لذاته الجسدية، فى مقابل برومثيوس واسع العقل الذى رفعه زهده إلى مصاف الحكماء[١٥].

هوامش المقدمة

[١] انظر هسيود **أنساب الآلهة**، و الأعمال والأيام· بالإضافة إلى مسرحية بروميثيوس فى الأغلال لإسخيلوس.

[٢] يقول هسيود فى **أنساب الآلهة** إن يابتوس تزوج العذراء كليمينيا بنت آوقيانوس. كما يقول إسخيلوس فى **بروميثيوس فى الأغلال** إن بروميثيوس الابن النجيب راجح العقل لثيميس. رأيه صائب ويسدى للناس النصيحة. كما أن هناك من يذكر أن بروميثيوس ابن آسيا ويابتوس.

[٣] فى بروميثيوس فى الأغلال لإسخيلوس، يقول هفستوس عن بروميثيوس إنه إله ولا يجبن أمام غضب الآلهة. ويقول بروميثيوس فى المسرحية نفسها إنه ضحية شر الآلهة بالرغم من أنه إله مثلهم. من الملاحظ أن بروميثيوس إله فى نظر نفسه ونظر هفستوس فقط، لأن هفستوس رب نار مثله، ولا يخجل من أن يعلن أنه قريب بروميثيوس. والإغريق بوجه عام يعتبرون أربابهم فقط آلهة، أما أرباب البلاد الأخرى فيعتبرونهم مجرد مردة. لذلك فإن بروميثيوس إله، وربما كان أرقى من آلهة الأوليمب الذين يطلق عليهم "الآلهة محدثى النعمة"، أى من صاروا آلهة، ولم يكونوا كذلك فى الأصل، أو من استولوا على السلطة والألوهية بقوتهم.

[٤] انظر بندار **إله الأوليمب**· وإسخيلوس **بروميثيوس فى الأغلال**· وأرستوفانيس **الطيور**.

[٥] يقول أفلاطون فى **بروتاجوراس** إن بروميثيوس تسلل خفية إلى ورشة أثينا وهفستوس، وسرق النار وأهداها للبشر. أما سرفيوس وفلجنتيوس فيقولان إن بروميثيوس وضع عصاه المجوفة فى مركبة فيبوس خفية وسرق قبسا من النار. ويقول يوربيديس فى المردة العور إن المارد أفقد هؤلاء **المردة العور** قدرتهم على صنع النار. أما بلنى وديودروس الصقلى فيقولان إن بروميثيوس اخترع النار بإن قدح حجرين ببعضهما بعضا. يقول فريزر وآخرون إنه كان هناك عصاتين إحداهما تمثل الرجل والأخرى مجوفة وتمثل الأنثى. وتحتشى فجوة العصا الأنثى بجمّار جاف، سواء أكان جمّار نخلة أم أى شجرة أخرى، وبعد ذلك تلتف العصا الذكر بالعصا الأنثى ويدوران بسرعة حول بعضهما بعضا، فيولد احتكاكهما شرارة تشعل النار فى الجمار الجاف.

[٦] يقول دوريس من ساموس إن بروميثيوس وأثينا كانا عشيقين. ويقول لوسيان إن أثينا لعبت دورا فى عملية الخلق لأنها ساعدت بروميثيوس. وصارت هذه الفكرة من الموضوعات السائدة فى العصور الوسطى وعصر النهضة. فى العصور القديمة كانت أثينا خليلة هفستوس، لا خليلة بروميثيوس، حيث يعتبر هفستوس رب النار وقوة خلاقة، وهو أكثر طيبة وحبا للخير من بروميثوس. إلا أن اقترانها ببروميثيوس فى المذابح والمعابد يدل على أن هناك رابطة طبيعية بين بروميثيوس وأثينا، على الأقل فيما يخص سرقة النار.

[٧] لا يحدد هسيود السبب فى أن بروميثيوس وهب النار للبشر. وفى **بروميثيوس فى الأغلال**، يقول إسخيلوس إن النار أساس الفنون والعلوم، وبروميثيوس بطل حضارة علّم البشر الحساب وعلم الفلك والزراعة وصناعة المعادن والعمارة وبناء السفن والطب والسحر والعرافة، أى علمهم كل شيء بداية من تدجين الحيوانات واستئناسها حتى القراءة والكتابة.

[٨] يرى إسخيلوس فى **بروميثيوس فى الأغلال** أن بروميثيوس علم البشر علم النجوم، كما علمهم التداوى بالأعشاب، والعرافة ومعرفة الغيب، وكلها تنتمى لمعرفة الساحر أو الكيميائى الساحر. كما أن القديس أوغسطين يربط المارد بعلوم مصر وآشور وكالدانيا.

[٩] يقول هسيود إنه صقر، بينما يقول إسخيلوس إنه كلب صيد مجنح. أما هوراس فيذكر أنه نسر. وفى كل الأحوال، فضل الإغريق الصقر، بينما فضل الرومان النسر.

[١٠] فى **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس، يعتبر بروميثيوس مؤسس علم الطب. ويقول أبولونيوس من رودوس إن نباتا نبت من الصديد السائل من بروميثيوس، وخرج من ذلك النبات رقية تسمى رقية بروميثيوس محفوظة فى قبعة ميديا، وتستخدم كمرهم يجعل الإنسان لا يتأثر بالطعنات أو الأسلحة، كما أنه يحصنه ضد النار. ويذكر بروبرتيوس عشبا سحريا يجمع من تلال بروميثيوس، وهو عشب يلم شمل العشاق. ويقول فاليريوس فلاكوس إن هذا العشب عشب الفحولة والقوة، وزهرته لا تذبل أبدا ولا تتأثر بالبرق أو الرعد. ويضيف أن المارد تألم عندما قطعت ميديا هذا العشب بمنجل. ويقول سينيكا فى **ميديا** إن قمم جبال القوقاز امتلأت بصديد بروميثيوس، ونبتت من هذا الصديد نباتات يدهن بها العرب الأغنياء سهامهم. ويذكر إليان فى كتابه **التاريخ الطبيعى** إن هذا النبات تعزيمة تبعد الشيخوخة وتجعل الإنسان يتمتع بالشباب الدائم طول العمر، لكنه يقول إن زوس منح هذا النبات لأولئك الذين وشوا ببروميثيوس بعد سرقة النار.

[١١] إن آباء الكنيسة الأوائل والأفلاطونيين المسيحيين بالإسكندرية هم المسئولون عن رسم هذه الصورة لبروميثيوس. يقول بروكلوس إن الثالوث المقدس يشمل الآب والخالق والعالم. اعتقد الأفلاطونيون المسيحيون أن الإله خلق المسيح لكى يخلق العالم بدوره، الأمر الذى يجعل المسيح يلعب دور القوة الخلاقة، ومن ثم تتشابه آلامه بآلام بروميثيوس.

[١٢] يعتبر الغنوصيون، خاصة زوزيموس وجامبليكوس، أن قصة بروميثيوس وإبيميثيوس هى قصة سقوط الإنسان. يقول زوزيموس إن اليهود والكتابات المقدسة لهرمس تذكر ذلك عن إنسان الضوء ومرشده ابن الإله، وعن آدم الأرضى ومرشده المزور الذى يدعى أنه ابن الإله لكى يضللنا. إلا أن الإغريق يطلقون على آدم الأرضى اسم إبيميثيوس ، ذلك الذى يحذره عقله (أى أخوه بروميثيوس) من أن يقبل هدايا زوس. وبروميثيوس، أى العقل، يفسر كل الأشياء، ورأيه صائب فى كل الأمور لذلك يبدى المشورة دوما لمن لهم عقول يفهمون بها ولهم آذان يسمعون بها. أما الذين طمست عقولهم وبقيت آذانهم التى لا تفقه ما تسمع فهم "مواكب القدر"، أى من يخضعون للقدر ويمشون وراءه.

[١٣] لا ينظر هسيود إلى بروميثيوس نظرة استحسان، بل نظرة استهجان. يروى إليان فى **التاريخ الطبيعى** إن زوس كافأ الذين وشوا ببروميوس بعد سرقة النار بتعزيمة سحرية تحفظ الشباب الدائم، فوضعوها على ظهر جحش، وكانت الحرارة شديدة فى الصيف، ولم يستطع الجحش الظامئ أن يروى عطشه لأن الحية دبسوس كانت تحرس مورد الماء. ووافقت هذه الحية أن تترك الجحش يشرب من المورد مقابل أن يعطيها تعزيمة الشباب الدائم. ومن الملاحظ أن تعزيمة الشباب الدائم هذه هى بروميثيوس نفسه فى صورة مجاز مرسل يتخذ شكل زهرة الآلام السحرية، تلك الزهرة التى نبتت من صديد بروميثيوس، ويرتبط الشباب الدائم بالعطش الدائم. فيبدو أن الحية دبسوس هى النظير الحيوانى لبروميثيوس نفسه.

[١٤] "منيرفا العالم"، ٧، فى **ثلاثة عظماء يدعون هرمس** لميد، حيث يقول إنه عندما قال الآلهة ذلك، ابتسم زوس وأمر الطبيعة أن تنهض. وخرجت من كلمته فاتنة رائعة جمالها يفوق الوصف جذبت أنظار

جميع الآلهة فحملقوا فيها مشدوهين. ورحب بها الإله ومنحها الخصوبة، الأمر الذى يفسر اشتراك جميع الآلهة فى خلق الطبيعة.

[١٥] يقول زوزيموس إن هرمس وزرادشت يريان أن جنس محبى الحكمة أسمى من القدر، فلا يبتهجون بهباته لأنهم زهدوا فى مباهج الحياة، ولا تصيبهم شروره لأنهم يرفضون هداياه .ما أنهم يحاولون أن يقضوا على هذه الشرور. لذلك حذر برومثيوس إبيمثيوس من أن يقبل هدية زوس الذى يحكم الأوليمب، ومن ثم نصحه أن يرجع هدايا زوس لأن هذه الهدايا هى القدر.

على هامش نص إسخيلوس

يعتبر القدماء أن برومثيوس يمثل القوة الخلاقة. وقد شعروا بالحاجة إلى هذه القوة لأنهم لم يكن عندهم علم لاهوت فلسفي يشرح لهم سبب وجود الشر في الخلق. وافترضوا مثلنا أن رب الأرباب يمثل مجموع الصفات الكاملة، وبالتالي لا يمكن أن يكون هو الذى خلق العالم الناقص. لذلك افترضوا وجود صانع ذى مرتبة أدنى من رب الأرباب، قوة خلاقة ناقصة، ومسؤولة عن نقائص العالم. وبما أنه خالق متدن، فلا يمكن أن يخلق إلا عالما متدنيا، عالم من الصلصال البار، عالم يفتقد الروح المتقدة، لأن النار تخص رب الأرباب وحده. وسرقت القوة الخلاقة "النار"من رب الأرباب لكى يبعث الحياة فى خلقه الصلصالي. وهكذا بدأت قصة برومثيوس.

عندما ننتقل من أسطورة برومثيوس إلى أول معالجة فنية لها، ألا وهى ثلاثية إسخيلوس عن برومثيوس، من الطبيعى أن نفترض أن قصة القوة الخلاقة تتناول قصة الخلق. وبما أن جزأين من ثلاثية إسخيلوس مفقودان، وهما **برومثيوس واهب النار، وبرومثيوس طليقا**، فقد ضاعت علينا الفرصة فى أن نعرف كيف تناول إسخيلوس قصة الخلق أو القيمة الأخلاقية أو الميتافيزيقية التى أضفاها إسخيلوس على الكائنات الرمزية التى تظهر فى القصة. ولا يمكنا أن نستنبط مجرى الأحداث بدقة من **برومثيوس فى الأغلال**، أو من الأجزاء المتبقية من العملين المفقودين، لذلك علينا أن نفحص ما تبقى من نص إسخيلوس فى ضوء دلائل خارجية. وقبل أن نحاول تصور الاتجاهات المحتملة فى الجزأين المفقودين للثلاثية، علينا أن نتعرف على المبادئ الأساسية فى فكر إسخيلوس.

عندما ذكر شيشرون إن إسخيلوس كان من مدرسة فيثاغورث، ربما كشف هذا القول عن اعتقاد شائع عنه يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وعندما يقول أرستوفانيس عن إسخيلوس فى **الضفادع** إنه متحفظ دينيا، فيجب علينا أن نأخذ شهادته فى الحسبان. فلقد كان القدماء يعرفون إسخيلوس جيدا، وعلى دراية مباشرة بمسرحياته وبكل القضايا التى أثارت الجدل فى العصر الأتيكي.

تجعلنا هذه الدلائل نضع إسخيلوس فى قلب تراث المعرفة بالإله، ذلك التراث الذى يمتد من فيثاغورث إلى تراث هرمس ترسمجستوس، وهنا يحتل أفلاطون مكانة القديس الأكبر لهذا التراث، ويحتل الأفلاطونيون المحدثون، سواء أكانوا وثنيين أو

مسيحيين، مكانة الآلهة المتأخرين. لذلك علينا أن ننتقل إلى فيثاغورث وأفلاطون حتى نكون فكرة متناسقة عن أفكار إسخيلوس الأساسية.

إن العقاب الذى ألحقته الآلهة ببرومثيوس يعلى من القضية المثيرة للقلق فى علم اللاهوت الفلسفي، تلك القضية التى يسميها أفلاطون غيرة الآلهة. يقول أفلاطون عن الإله فى **تيماوس** ٣٠ "أنه خيّر، ولا يمكن أن يشعر الخير بالغيرة من أى شيء مطلقا. وما دام كذلك، تمنى أن تقترب الأشياء كلها من صفاته بأكبر قدر ممكن. وهذا هو أصل الخلق والعالم، إذا اعتمدنا على شهادة الحكماء: شاء الإله ن تكون كل الأشياء خيرة تخلوا من الشر، مادام هذا ممكنا". تمكننا هذه الفقرة من فهم القضايا الأخلاقية والميتافيزيقية الأساسية فى أعمال إسخيلوس.

علينا أن ننظر إلى الصراع بين زوس وبرومثيوس على أنه صراع يجسد الصراع بين الفكرتين الأفلاطونيتين. العقل والضرورة. العقل يمثل مجموع الكمال الأولي، ويحتفظ بنقائه الأصلى طالما ظل فى نطاق الفكرة. لكن العقل يميل إلى المادة، الأمر الذى يكشف عن رغبة العقل فى أن يتجسد فى شيء خارجي ملموس، ومن هنا نجد الخلق تعبيرا عن هذا الميل وهذه الرغبة، ويلعب الحب دور العامل الحركى السامى فى هذا الخلق، وبذلك يكون الحب ضرورة لا فرار منها، ضرورة تمارس سلطانها على العقل نفسه. فى الحقيقة، يعتبر الحب الضرورة الوحيدة التى تخضع العقل لسلطانها، وعندما قيد زوس المردة، أى الجوانب الدنيا منه، انتصر على كل الضرورات التى تحد من طبيعته، إلا ضرورة واحدة، ألا وهى ضرورة الضرورات، أى الحب، الذى يعتبره برومثيوس الرمز البشرى له، وهنا يظهر برومثيوس على أنه أداة زوس نفسه للهبوط إلى حالة التوليد، أى الهبوط إلى طبيعته الذكورية أو الجنسية. فالحب هو الشيء الوحيد فى الوجود الذى يحد من سلطان العقل، الأمر الذى يجعله قوة ثانية فى الكون. ولكى يصبح العقل مطلقا، عليه أن يساير الحب أو الضرورة. مما يفسر قيام زوس بتقييد برومثيوس، فلقد قيده ليصير مطلقا.

فى عملية تجسد العقل فى المادة التى تعرف بعملية الخلق، يؤدى نقص المادة إلى تشويه الكمال الأولى الأصلى للعقل. ويفسر أفلاطون ذلك فى كل كتاباته، وليس **تيماوس** فحسب، ويمكننا أن نلخص هذا التفسير كما يلي. لا يمكن لأية صورة أن تكون كاملة كمال الشيء الذى تمثله، وبما أن الكون مجرد صورة من زوس، فإنه يشوه الكمال الأصلى للعقل، ومن هنا يأتى نقص الخلق. فالخلق خطيئة فى حد ذاته، بل هو خطيئة الخطايا، الخطيئة الأولى، كانت الخطيئة الأولى وستظل كامنة فى كل خلق. لابد

أن تعاقب الخطيئة، حتى لو كانت فى زوس نفسه، بل يعظم جرمها إذا كانت فى زوس نفسه. فالخطيئة الأولى لا تمثل مجرد صفة من صفات برومثيوس ومخلوقاته، وإنما صفة من صفات زوس نفسه. وإذا قدر للقدماء أن يستخدموا مصطلحاتنا، لتحدثوا عن سقوط الإله، وليس سقوط الإنسان. وهذا ما قصده إسخيلوس عندما تحدث عن سقوط زوس. وعندما أدرك إسخيلوس الضرورة التى تستلزم السقوط، تحدث أيضا عن الفساد الفطرى لزوس، كما تحدث عن "الفساد الفطرى للإنسان.

لم ير أفلاطون فى الأمر فسادا، وإنما عيبا أو نقصا. فالفساد كلمة حمالة أوجه، فضل أفلاطون أن يستخدم وصفا نقيا. أما بالنسبة لإسخيلوس، فإن وسيلته المسرحية فرضت عليه أن يستخدم كلمات حمّالة أوجه، لذلك تحدث بصراحة عن سقوط زوس وعن فساد زوس. يقول برومثيوس لأيو إن زوس سيسقط بسبب خططه الحمقاء. "سيتزوج زواجا يورثه غما فى قادم الأيام"، ويتنبأ بزواج زوس بعذراء العالم، تلك العذراء التى تختلف الروايات حول اسمها، فيطلق عليها أحيانا اسم أيو، وأحيانا هسيون، وأحيانا ثيتيس. أما الاسم الذى يرد فى روايات كثيرة فهو باندورا. إنه نفس الزواج الذى أدى إلى سقوط إبيمثيوس، فإبيمثيوس، مثل برومثيوس، اسم آخر للطبيعة المتدنية من زوس، أو للحب الخلاق فى زوس.

عندما تصور أفلاطون مشكلة الخلق، كان عليه أن يفسر أصل الشر. ويجيب على نفس السؤال الذى أثير على مر القرون إلى أن صيغ صراحة فى **اعترافات** سيمون ماجنوس: من يستطيع أن يمنع الشر ولا يمنعه فهو شر فى حد ذاته. حتى آباء الكنيسة أثاروا نفس القضية وعبروا عن نفس القلق، فيقول إرنايوس. " لا أستطيع أن أجزم القول بأن الإله صانع كل هذا". فلقد اتضح لهم أن الإله ناقص الخيرية أو القدرة المطلقة. لكن أفلاطون والأفلاطونيين وكل الفيثاغورثيين الغنزصيين فضلوا أن يشكوا فى القدرة المطلقة للإله دون أن ينازعهم أدنى شك فى خيريته. فالإله كامل الخيرية وأراد أن يكون كل شيء خيرا، وألا يكون أى شيء شرا. وإذا تسلل الشر إلى العالم أثناء عملية الخلق، فإن ذلك خطأ القوة الخلاقة أو خطأ الضرورة التى تتوسط بين الفكرة الكاملة والصورة الناقصة. فالضرورة قوة ثانية تحد من سلطان العقل على الكون. "بين التصور والخلق يسقط الظل"، والظل هنا القوة الخلاقة، أى برومثيوس نفسه، الذى يصفه شلى فيما بأنه ظل ديموجورجون.

تمثلت الهرطقة المانوية فى النظر إلى مبدأ الخير (الإله) ومبدأ الشر (القوة الخلاقة) على أنهما منفصلتان عن بعضهما بعضا، ويستبعدان بعضهما بعضا، وبالتالى على

أنهما كيانان متعارضان يتصارعان صراعا كونيا على سيادة الكون نفسه. وفى مثل هذه الملحمة، يعتبر التقابل جوهريا، والصراع لا يمكن أن يحل، فلا يمكن أن يسود السلام فى الكون إلا إذا قضى أحدهما على الآخر. وفضلت المانوية أن تقضى على القوة الخلاقة، لأسباب أخلاقية، وفى الثنائية السوداء و البيضاء لزرادشت لم يكن هناك أى إمكانية "للتصالح".

لم يكن الأمر كذلك عند الإغريق. ففى التصور الإغريقى للوجود، كان العقل (الإله) والضرورة (القوة الخلاقة) وجهان لطبيعة الإله المزدوجة، فيمثل العقل ذاته العليا وتمثل الضرورة ذاته الدنيا. لذلك فالصراع بين زوس وبرومثيوس صراع داخلي، داخل الإله ذاته، إنه صراع بين نقيضين ينبعثان من الفكرة الأولى الواحدة ذاتها. ففى مرحلة معينة من نمو الفكرة تصطرع هذه الفكرة مع نفسها، ولا يستطيع زوس تدمير برومثيوس، لأن برومثيوس لا يمكن أن يدمر، فزوس عندما يدمره يدمر نفسه. وهذه القرابة الداخلية ووحدة الأصل والاعتماد المتبادل يدلون على دمج المتناقضين وتآلفهما النهائى فى شكل هرقل، الذى يرمز للتصالح النهائي. ففى التصور الإغريقى للوجود، لا يعتبر التقابل جوهريا لأن المتناقضين المتخاصمين ليسا معاصرين لبعضهما أو متساوين فى الأبدية، لكنهما يخضعان لجوهر واحد قدير يشمل كل تناقض وكل تناغم فى الوجود. فيدل تقييد زوس لبرومثيوس على أن العقل تمكن أخيرا من أن يتحكم فى الضرورة، الأمر الذى يدل على مرحلة متقدمة من وحدانية الإله. إنها المرحلة الأخيرة من الفكرة متجسدة فى زوس، الذى طهر نفسه من التوليد المخطئ الذى يحدث من خلال الضرورة غير النقية، وتمثل هذا التطهير فى قيام زوس بالتمثيل بجسده فى شكل بروميوس. فزوس الموجود فى برومثيوس هو الذى كفّر عن سرقة النار وبعث الحياة فى الكون ويدل صعود برومثيوس إلى مرتبة الآلهة الأوليمبيين على أن زوس صار واحدا أخيرا من خلال تكفيره الطويل عن ذنبه. يتزامن فك أغلال برومثيوس مع إلغاء الضرورة فى نهاية الوجود الزمني، أى عند استعادة العصر الذهبى الذى يتوج فيه العقل إلها لا ينازعه شيء. إلا أن هذا العصر الذهبى الثانى يختلف عن العصر الذهبى الأول الذى كان عقيما ساكنا يخلوا كماله من الحركة والخصوبة. ففى العصر الذهبى الثانى يصير العقل قادرا على التوليد بدون خطيئة والخلق بدون نقص أو عيب، فها نحن فى جزائر المباركين، فى بساتين الهسبريات، أى العرائس الأربع اللاتى يحرسن تفاحات هيرا.

إذا كانت تجربة إبيمثيوس تلقى الضوء على تجربة برومثيوس، فإن زوس مشترك فى سرقة النار كما أنه مشترك فى خلق باندورا، حيث أن هذين الحدثين يمثلان

السقوط على مستويين مختلفين. إن خلق باندورا بناء على أوامر زوس للإيقاع بإبيمثيوس يوحى أن زوس نفسه قدر السقوط سلفا بطريقة غير مباشرة. فمعرفته بنتيجة الاختيار تحمله المسؤولية عن السقوط، فهو مسؤول عنه لأنه قبله، وقبله لأنه الوسيلة الوحيدة لخلق العالم، أى سقوط العقل من خلال الحب. أما الزعم بأن إبيمثيوس كان حر الإرادة، فما هو إلا تبرير أخلاقى يبرر به زوس العذاب الذى نتج عن ذلك. لكننا نبسّط المشكلة هنا تبسيطا مخلا، الأمر الذى يصور زوس على أنه طاغية كريه يدبر الدسائس، وهذه فكرة تجافى الحقيقة تماما. فتتمثل الحقيقة فى أن إبيمثيوس، مثل برومثيوس، يرتبط بزوس ارتباط الضرورة بالعقل، ومن هنا يعتبر إبيمثيوس جانبا متدنيا من زوس، وأداة للتوليد. فلكى يخلق زوس العالم، كان عليه أن يلقّح باندورا من إبيمثيوس، أى من القوة الخلاقة. بمعنى آخر أملى زوس كضرورة سقوطه من خلال إبيمثيوس، وخطط لذلك من خلال خلق باندورا، لكن زوس كعقل ليس له يد فى ذلك. على العكس تماما، كان زوس كعقل ساخطا على قبوله باندورا. لذلك عاقب نفسه فى شخص إبيمثيوس، كما عاقب نفسه فى شخص برومثيوس. يكمن الفساد الفطرى لزوس فى أن الضرورة، أو الميل إلى السقوط من خلال الخلق، ليس غريبا عليه، لأنه جزء من طبيعته. بالمثل، يمكننا الزعم بأن سرقة النار تمت من خلال الضرورة نفسها فى زوس، بالرغم من أن عقله لم يقبل ذلك. وإذا قرأنا كتاب هسيود بتمعن أدركنا أن زوس كان يعرف كل خطط برومثيوس، بينما ظن برومثيوس أنه "يخدع عقل زوس" على الدوام. كان عقل زوس واعيا بدسائس المارد، سواء فى سرقة النار أم فى التوزيع غير العادل للقرابين، ذلك التوزيع الذى يعتبر رمزا آخر للقوة الخلاقة، ذلك لأن زوس كضرورة هو الذى خدع زوس كعقل، وانتهى هذا الصراع بين جانبى زوس بأن قام العقل بتقييد الضرورة، أى أن زوس قيد نفسه.

وهنا تتضح الفكرة الرئيسية فى **تايموس** لأفلاطون. فلقد اضطهد زوس برومثيوس لأن زوس أراد أن يكون كل شيء "مثله بأكبر قدر ممكن"، وكان برومثيوس مشوبا بالنقائص، لذلك كان يقف حجر عثرة بينه وبين الخلق الكامل. لذلك لم يكن " أبوا الآلهة والبشر"، كما يصف هسيود زوس دوما غيورا من القوة الخلاقة، لكنه كان حانقا على نقائصه. لذلك فإن طغيان زوس طغيان للعقل على ميله الجامح نحو التوليد، حيث أن هذا التوليد يمثل ضرورة تحد من سلطان العقل، نتيجة لطبيعته الجامحة. فإذا كان زوس العقل الذى ينظم الكون، فإن برومثيوس الحب الذى يبعث الحياة فى هذا الكون، ولذلك فإن تقييد برومثيوس يمثل صلبا للحب. وبما أن الحب المضطهد يمثل الطبيعة الدنيا للعقل، فإن هناك جانبا انتحاريا فى قصة زوس وبرومثيوس. وعندما يتمنى

بروميثيوس الموت فى مشهد أيو، فإن زوس نفسه يتكلم بلسان المارد ويتمنى دمار ذاته. وهذا ما قصده ديودور الصقلى عندما تحدث عن بروميثيوس وهو يفكر فى الانتحار، إلى أن أنقذه هرقل (الكتاب الأول). إن فكرة الانتحار من الأفكار الغالبة على المسرحيات الدينية لإسخيلوس، فأيو نفسها، عذراء العالم، تتمنى تدمير ذاتها. وفى **الضارعات**، نجد أن بنات أيو، أى الدانائيات بنات ملك أرجوس، يهددن أيضا بقتل أنفسهن فى ثلاث مناسبات متتالية، وموتيف الانتحار أساسى وجاد فى المأساة . وفى كل الحالات يوصف الموت بأنه "ملجأ المكروبين". نادرا ما يتم الالتفات إلى هبوط بروميثيوس إلى العالم السفلى، هاديس، فى نهاية **بروميثيوس فى الأغلال**، ولكنه هبوط زوس نفسه، أو الجانب الأرضى منه، إلى التوليد، ذلك الهبوط الذى يدل على بداية النهاية. كما أن العذاب الكامن فى كلمة "الآلام" يرجع إلى التمثيل بالذات المتمثل فى اضطهاد العقل للحب.

إن افتراض أن كلا من زوس وبروميثيوس يمثلان وجهين لنفس الإله، أى العقل والضرورة، أو العقل والحب، أو العقل والإرادة، سمهما ما شئت، يحل العديد من صعوبات فهمنا للعلاقات المضطربة بين الرموز العديدة لحياة بروميثيوس، وسيفض التناقض البيّن لوجود باندورا فى روايات الأقدمين. ويعتبر خلق هفستوس لباندورا بناء على أمر زوس رواية متعارف عليها. كما أنه متعارف على رواية خلق بروميثيوس لباندورا، لأن بروميثيوس و هفستوس يمثلان معا شخصية القوة الخلاقة. فهما نفس الشخص بأسماء متعددة. وسواء أكانت القوة الخلاقة اسمها بروميثيوس أم هفستوس، فإنها تجسيد للطبيعة المتدنية، والخلاقة لزوس. وبما أن زوس لم يقدر أن يخلق مادة إلا من خلال القوة الخلاقة، فإن من يقولون إن باندورا بنت زوس لا يكذبون، كما أن من يقولون إنها بنت بروميثيوس لا يكذبون أيضا. وبهذه الطريقة يمكننا أن نوفق بين رواية هسيود التى تقول بزواج زوس من باندورا، وبين رواية أفلوطين التى تقول بزواج بروميثيوس من باندورا، فهما يمثلان جانبين من تلقيح عذراء العالم وولادة الكون أو الجنس البشري. تم الانبثاق من جانب زوس، لكن من خلال بروميثيوس، مثلما فى تلقيح أيو أو هسيون، وهذا السر مكن القدماء من تفسير بعث الحياة فى المادة الميتة أو تجسيد الروح الخالدة، أى تحويلها إلى مادة. وأمارة قداسة الروح هى اشتراك زوس فى الفعل الخلاق. ونخلص من هذه الروايات المتضاربة إلى أن بروميثيوس، أى القوة الخلاقة، هو الذى خلق باندورا بإرادة زوس حتى يتحقق سقوطه. وبما أن بروميثيوس هو إرادة زوس، يمكننا أن نقول إن الجانب المتدنى فى زوس الذى يتمثل فى الإرادة خلق باندورا لصالح الجانب الأعلى من زوس المتمثل فى العقل، كما أن الفكرة يمكن أن

تتجسد وتصير ملموسة. ولا يقلل ذلك من نفور العقل من رؤية النقص الذى يلوث كماله. وبما أن ذلك هو الوسيلة الوحيدة "الممكنة" لتحقيق الخلق، فإن الإله نفسه يعانى من سقوطه، لذلك يعاقب نفسه على هذا السقوط. ويعتبر هذا التعذيب للذات المظهر الوحيد لتفوق العقل على المادة. فى كل من خلق باندورا وسرقة النار لبعث الحياة فى عذراء العالم، ظن جانب الحب من زوس أنه يستطيع أن يخدع العقل فى زوس، لكن زوس كان يعرف كل هذه الخدع التى يقوم بها الحب فيه، وتألم من فوضاه، لأنه تنقصه القدرة المطلقة، كما عند أفلاطون، أو لأنه تغاضى عن جريمة الحب لأنها الطريقة الوحيدة للخروج من المأزق، بدون الحاجة إلى أن يوافق على هذه الجريمة. وهذا نقص فى القدرة المطلقة، إلا أن الحب ليس جاهلا بقوانين العقل، ومن هنا يكفى أن يتخذ تعذيب العقل للحب قيمة أخلاقية، على افتراض الحرية فى السقوط. ولكنه يكفى أيضا أن تتحول القوة الخلاقة المعذبة إلى شهيد مقدام يقدم نفسه قربانا لخلاص كل من العقل والمادة. وإثناء القيام بذلك، اعتقدت القوة الخلاقة أنها تخلص المادة فقط من طغيان العقل، لكنها خلصت العقل أيضا من طغيان كماله العقيم، وبرأت الضمير الإلهى من إحضار للوجود، ومن هنا ينبع التناقض الظاهرى فى شخصية بروميثيوس، كما تتضح أيضا أهمية الحب.

يتمثل المبدأ الكامن فى كل معرفة وجدانية بالإله فى قداسة الإنسان. وتلخص نهاية **الأغنية الذهبية** لفيثاعورث هذا المبدأ عندما تقدم النصيحة التالية:

اخضع جسدك لذكائك

واصعد على أثير الضوء

لعلك بين الخالدين تضحى إلها.

تلخص هذه السطور فلسفه ثلاثية بروميثيوس، وتؤكد الطبيعة الداخلية للصراع بين الذكاء (زوس فى الإنسان) والجسد (بروميثيوس فى الإنسان)، وتشى بتقديس الإنسان وقبوله إلها وسط آلهة الأوليمب، لكن بعد أن يمر بمرحلة التطهير المتمثلة فى تقييد الذات والتمثيل بها كما يظهر فى الصراع بين العقل والضرورة. يطلق فيثاغورس على ذلك "محاربة" الضرورة. وتتم هذه المأساة الأولية على مستويين للوجود. مستوى العالم الأكبر ومستوى العالم الأصغر، نطلق على المستوى الأول مأساة بروميثيوس وعلى الثانى مأساة إبيمثيوس.

يقبل أفلاطون الموقف الفيثاغورثى فى مجمله، إلا جانبا واحدا. فيحل مفهوم "الإقناع" محل مفهوم الصراع أو "المحاربة" ويقبل مبدأ فيثاغورث بأن "هناك قانونا صارما يربط القوة بالضرورة"، لكنه يرفض النتيجة: "مع ذلك، فهناك داخلك ما يدفعك إلى أن تحارب شهواتك المجنونة وتقهرها". ويتمثل الإسهام الأفلاطونى فى أن "الحرب" تتضمن استخدام القوة الغاشمة التى تحط من قداسة العقل ويتبع الشرع عند أفلاطون واحداً من طريقين للنصر، القوة والإقناع، ويختار الإقناع، وهكذا "يقنع" العقل بنفى *الضرورة* من الوجود **(تيماوس** و ***الجمهورية)***، وأفلاطون غير متأكد من عقاب برومثيوس: "يقال إنه عوقب بعد سرقة النار" **(بروتاجوراس)**. والتفسير العقلى الذى يقدمه فيثاغورس للصراع هو :"تذكر أن من ينال التملك والغبطة بسهولة، يفقدهما بسهولة.

إن موقف إسخيلوس هو نفس موقف فيثاغورث، وليس هناك مبرر لافتراض أن إسخيلوس غيّر أفكاره الأساسية من ثلاثية لأخرى، لذلك من الجائز أن نفترض أن المواقف الأساسية فى **ثلاثية أورستس** تحكم **ثلاثية برومثيوس** أيضا؛ إذا كان الأمر كذلك، فإن مفتاح فهم المبادئ الأساسية للدين عند إسخيلوس يتمثل فى كلمات أجاممنون :

زوس مرشدنا، جعل الإنسان يتجه إلى عالم الفكر
زوس الذى قدر على الإنسان أن يتعلم من الألم.
قلب الإنسان يتألم من تذكر الآلام
فيدمى ويظل مؤرقا لا يستطيع النوم
إلى أن تغلبه الحكمة رغما عنه .
إنه الصراع، منحة الإله، الذى يرفع
الإنسان إلى عرش الحياة.

يقول جلبرت مورى إن قانون "التعلم من الألم "هو الدرس الذى استفاده زوس من حربه مع المردة، لكن لن يكون للألم قوة تطهيرية على زوس، إذا جاء هذا الألم من الخارج، فلقد عانى زوس الألم، لأنه فى صراعه مع المردة كان يحارب نفسه، وحدث التطهير كما يلى: يتألم الإنسان من تذكر الآلام، فيدمى ويظل مؤرقًا لا يستطيع النوم

إلى أن تغلبه الحكمة رغما عنه، وإذا كان هذا القانون يسرى على الإنسان، فإنه يسرى أيضـا علـى زوس نفسـه، لأنه واهب القـانون. وفى هذه الحـالة علينا أن ننظر إلى برومثيوس على أنه تجسيد للإرادة، كما أن زوس تجسيد للعقل، الأمر الذى يبرز المفارقة البينة فى **ثلاثية برومثيوس**. وفى القرن التاسع عشر اكتشف الفلاسفة *الترانسندالیون الألمان* فكرة أن برومثيوس تجسيد للإرادة، تناولها شوبنهاور ونيتشه يتناولانها بالتفصيل؛ وتكمن المفارقة فى أن الإرادة، التى تتساوى عادة مع حرية الاختيار وتقابل الضرورة، ما هى إلا الضرورة التى تتضخم وتدعى الاستقلال الذاتي. فالإرادة هى القوة المحركة لكل نشاط وبالتالى للخلق بأكمله، فهى الأساس الذى يتم الفعل بناء عليه، وهى مبدأ الصيرورة، والمعادلة التى ينتقل من خلالها الوجود السلبى العاطل إلى صيرورة إيجابية نشطة؛ إنها الأمر، بداية الكون. عندما تكون الإرادة هادئة نطلق عليها اسم التمنى، وعندما تكون قوية نطلق عليها اسم الرغبة، أما عندما تكون جموحة نطلق عليها اسم العزم أو بالأحرى الإرادة؛ وكل هذه الأسماء ظلال لنفس المبدأ، والمبدأ ذاته شكل مجسد للحب، ضرورة الضرورات: وحتى فى شكلها السلبي، الذى نسميه الحاجة، تظل شكلا مجسدا للحب، أى للضرورة.

يؤكد برومثيوس حرية إرادته مرتين : " أخطأت بإرادتي، نعم بإرادتي، فبدونها لن أخطئ. عذبت نفسى لكى أغيث الأحياء" ؛ وكان قد قال قبل ذلك فى المسرحية "كل ما سيكون كنت أعرفه جيداً قبل أن يكون، وكل عذاب سيحل بى كنت أعرفه مقدما". يعتبر برومثيوس أن ممارسته للإرادة دليل على حريته، فبما أنه تجسيد للضرورة، فإنه يمتلك قوة كبرى لدرجة أنه ينسى أنه مجرد إرادة لزوس، وبالتالى يزعم الاستقلال. فإرادة زوس، أى الحب فى برومثيوس، قوية لدرجة أنها تصير قانونا فى حد ذاتها، وبالتالى تشعر أنها حرة. لكن الضرورة تعيق عقل زوس وتجعله يقوم بحماقات كأن يتجسد فى شكل ثور لكى يلقح البقرة العذراء. وبالرغم من أن برومثيوس يؤكد حرية إرادته، فإنه على وعى تام بأنه يتبع ما تمليه عليه الضرورة، يقول: "قدرى المحتوم الذى أريده يجب أن يتم بسهولة كما أريد، حيث أننى أعرف أن قوة الضرورة لا يمكن أن تقاوم". فهو يعى بالقوة التى تنشط داخله. وبالرغم من أنه يتنبأ بكل آلامه المستقبلية، إلا حبه العارم للخلق جعله يسرق النار ويبعث الحياة فى الكون. الحب ضرورة الضرورات، وبما أن مسار الضرورة لا يمكن تغييره، فعلى الحب المصلوب أن يتحمل مصيره المأسوى فى جلد. على كل، تشعر الضرورة بالحرية فى علاقتها بالعقل، لأنها أكبر من العقل ولا تتبع ما يمليه عليها. وهذا ما قصده الإغريق عندما قالوا إن الضرورة أقوى من الآلهة أنفسهم. فلو كان الحب ضعيفا لدرجة أن العقل يسيطر عليه، لن يظل

ضرورة، وستصبح ضرورة الضرورات عقلا فى حد ذاتها. ففى هذا النظام للوجود، عندما يتحكم العقل فى الضرورة، لن تكون هناك مشاكل، سواء أكانت مشاكل بروميثية أم مشاكل من نوع آخر. فتنشأ المشكلة عندما يقوى الحب لدرجة أن يصير ضرورة، وتقوى الضرورة لدرجة أنها تتخفى فى زى الإرادة الحرة. وهنا تبدأ فى الصراع مع العقل. الحب فى زوس هو إرادته، والمنطق فى زوس هو عقله. عندما يتمرد الحب يطلق على نفسه اسم الإرادة الحرة، ويعلن مسئوليته عن عصيان المنطق، لكن المنطق يعرف أكثر، فيعرف أن الحب المتمرد خاضع لتأثير الضرورة، أيا كان الاسم الذى تسمى به نفسها، يعرف المنطق ذلك لأن الضرورة داخله، الأمر الذى يفسر السبب فى أن زوس يريد أن يفك أغلال بروميثيوس بعد أن تطهر من خطيئته، بالرغم من أنه هو الذى قيده بسبب هذه الخطيئة، يقيدنا زوس لأنه عادل، ويخلصنا لأنه لطيف بنا. سيتحول العدل الإلهى إلى آله شيطانية إذا لم يقترن باللطف؛ وسيتحول اللطف الإلهى إلى هبة لاأخلاقية إذا لم يتم بعد التطهير الناتج عن العدل.

هذا هو قانون التعلم من الآلام الذى سنه زوس للبشر، لكنه قبل أن يسنه لهم، طبقه على نفسه فى حربه مع المردة، بما فيهم بروميثيوس. يبدأ التبرير الأخلاقى لعقاب الضرورة عندما تدعى الضرورة أن لها ما للإرادة من مكانة جبارة، وبالتالى تنتقل من السلبية إلى الإيجابية. وطالما أنها تظل ضرورة، فإن العقل يمكن أن يطبق "الإقناع" الأفلاطونى ليدخل الضرورة فى نطاق العدم. لأن الضرورة تنفى المسؤولية، وبالتالى تحول استغلال كراتوس وبيا إلى عقاب لاأخلاقي. وعندما رفضت الضرورة أن تنصت "لإقناع" العقل، صارت قوة ثانية مستقلة فى الكون، تشرع القوانين لنفسها، وبالتالى تتخذ شكل الإرادة الحرة. أما الإرادة فتعنى المسؤولية، وهى مسؤولة لأنها تضع معاييرها الخاصة للخير والشر، وعندما تفعل الشر، تقرر أن تسميه خيراً، والخير شراً، وبالتالى تقلب موازين العقل. الإرادة تقترف الشر وتعرف أنه شر. وبما أن الإرادة تعتقد أنها مقدسة، فإنها تحاكى العقل فى إرادة الخير والإحجام عن الشر. والفرق الوحيد يتمثل فى أنها شر، وتنصت لنفسها، وبالتالى تتخذ القرار الخاطئ؛ أما العقل فخير وينصت لنفسه ويتخذ القرار الصواب. وبما أن الإرادة لا يمكنها أن تهزأ من الحقيقة، فإنها تغلف الشر بالخير؛ وبينما تقر أن جزءا منها شرير، تقدم نفسها أيضا على أن جزءاً منها خير. وهذا ما فعله بروميثيوس . فلقد اعترف بخطيئته لكنه قدمها للبشر على أنها خير. باختصار، تزعم الضرورة أن لها عقلا أيضا. وهنا يكمن"ذكاء" الابن "الماكر" ليابتوس الذى يتم السخرية منه فى كتاب **أنساب الآلهة**

لهسيود وفى كتاب **بروتاجوراس** لأفلاطون. إنها حكمة "الحية" فى الإطار المرجعى الأوسع، أى الإله، الذى يعتبر بروميثيوس جانبه المتدنى، ما هذه الإرادة إلا وهم. وسواء أكانت هذه الإرادة قوية أم ضعيفة، فإنها تظل الضرورة التى تحد من سلطان العقل. وعبارة هيجل فى **علم الجمال** التى تقوَل إن أكبر إهانة للبطل التراجيدى تتمثل فى وصفه واقع تحت سيطرة الضرورة، تفسر هذه العبارة اعتراف بروميثيوس الاختيارى بخطيئته، فهى تعبير عن تأكيد الذات، أنها الإرادة، تلك الإرادة التى تفقد وعيها بتبعيتها وتعى حريتها عندما تصير قوتها جامحة. ومن هنا ينبع التناقض الظاهري: كلما عظمت الإرادة، عظمت الضرورة، وبالتالى كلما عظمت الحرية، عظمت التبعية. كلما عظم جانب الحب فى الإله، عظم العذاب، وكلما عظم العذاب، عظم اللطف لأنه تأتى لحظة يصل فيها تعذيب الذات إلى مرحلة تدمير الذات، وهنا يتحتم على زوس أن يختار أحد بديلين. إما أن يفنى أو يحرر بروميثيوس. وهنا ينشأ التوفيق بين النقيضين، عندما يكون الطرفان مستعدين للتصالح، وكما فى النبوءة، يفك هرقل أغلال بروميثيوس، وعندما يفك هذه الأغلال فإنه يخلص زوس، فهرقل نصف إنسان ونصف إله، فهو ابن زوس من عذراء العالم وهو" الابن الأقوى عن أبيه" لأن زوس يضم طبيعتين تتصارعان مع بعضهما بعضا، أما هرقل فله طبيعة واحدة متجانسة مع نفسها، طبيعة تجمع بين عقل زوس وقوة بروميثيوس. كل الأشياء تؤدى إلى نتيجة واحدة. فبعد إنجاز هرقل للعمل الحادى عشر، ألا وهو تخليص بروميثيوس، ينتقل إلى عمله الأخير وهو الصراع مع زوس نفسه، فكل أعماله السابقة كانت امتحانات اختبر فيها قوته، وبعد كل نجاح تزداد قوته، وأصبح مؤهلاً لصراعه النهائي. لكنه بدلا من أن يسقط زوس من على عرشه، ذهب إلى جزائر المباركين التى دله بروميثيوس على طريقها. ومما لا شك فيه، علمه بروميثيوس الدرس المستفاد من سيدنا أيوب. أن الخوف من الرب حكمة، والبعد عن الشر كياسة" وربما علمه سرا كان يجهله، ألا وهو أن هرقل ابن زوس من ثيتيس، أو التى يطلق عليها أيو. ويعتبر هذا الكشف بمثابة إخبار أوديب فى الوقت المناسب أنه ابن لايوس.

عندما صعد هرقل، كان الألم قد أنضج بروميثيوس، وجعله مخطئا تائبا، مؤهلا لأن يشمله الإله بلطفه واضطر زوس أن يلطف به لأنه كان أول ملك من ملوك السماء يشرع الحق فى التضرع، كما يقول لنا إسخيلوس. فلو كان زوس أحجم عن اللطف ببروميثيوس، فإنه لن يكون زوس، آخر ملوك السماء، وإنما سيكون قوة همجية منتقمة تستحق السقوط مثل سلفيه كرونوس وأورانوس. وهكذا تحرر بروميثيوس واحتفظ زوس

بعرشه بالرغم من أن "الابن الأقوى من أبيه" كان قد ظهر. وهذا ما عناه الإغريق عندما تحدثوا عن سقوط الإله إذا لم يطلق سراح الإنسان. لم يتم فك أغلال بروميثيوس لأنه لوح بسر ثيتيس فى وجه زوس، فالعقل لا يجبن أمام تهديدات الضرورة. كما أن زوس لم يفك أغلال بروميثيوس لأن بروميثيوس كشف سر ثيتيس، فميلاد هرقل يدل على أن زوس عاشر ثيتيس فى صورة أيو، وبالتالى يصير السر عديم الفائدة . فنظرية المقايضة تحط من قدر كل من الإله والإنسان، ولا تناسب تحفظ إسخيلوس الديني. فلقد فكت أغلال بروميثيوس، عند مولد مخلصه، وكان قادراً على النظر إلى زوس، كما نظر سمعان الخالد إلى الإله عند مولد المخلص وقال:"الآن تطلق عبدك يا سيد حسب قولك بسلام لأن عينى قد أبصرتا خلاصك" **(إنجيل لوقا، ٢)**

وهنا تنتهى حياة الفناء، بعد الموت ويعود المارد الخالد إلى صدر الرب لينعم بسلام دائم. وهنا لا يخلص المخلص إلا إذا أعيدت النار المسروقة، واحمرت التفاحات الفاسدة للجنة وصارت مثل تفاحات الهسبريات . فالموت باب الحياة.

مصادر النزعة البرومثية الحديثة

تدين المعالجات الحديثة لموضوع برومثيوس بداية من عصر النهضة إلى وقتنا الحالى بالكثير للكتابات التى يطلق عليها كتابة الأساطير اللاتينية، التى قام بها باحثون أوربيون فى العصور الوسطى وعصر النهضة، أكثر من دينها لإسخيلوس وكتّاب الأساطير الإغريق، ويرجع هذا الأمر إلى أن كل الكتاب المحدثين اللذين تناولوا أسطورة برومثيوس حاولوا أن يستعيدوا أحد الجزأين المفقودين من ثلاثية برومثيوس لإسخيلوس، كما أن عددا منهم حاول أن يتناول **برومثيوس فى الأغلال** تناولا جديدا. وعندما بحثوا عن المادة التى تمكنهم من تصور الحالة التى كان عليها **برومثيوس واهب النار** أو **برومثيوس طليقا**، وجدوا العديد من الأفكار المتناثرة فى الصيغة اللاتينية فى كتابة الأساطير، فقاموا بتجميع هذه الأفكار المتناثرة، الأمر الذى جعلهم يتوصلون إلى تصور متناسق نوعا عن مجرى الأحداث فى الجزأين المفقودين من ثلاثية إسخيلوس. ويرجع ذلك أيضا إلى أن عصر النهضة ذاته، الذى نبعت منه النزعة البروميثية الحديثة، كان لاتينيا فى الأساس، بالرغم من ازدهار الدراسات الإغريقية فى القرن السادس عشر. وكما لاحظ جروب، لم تلقى الطبعات التى طبعت فى القرن الخامس عشر بالا لكتاب الأساطير القدماء، باستثناء **طبيعة الآلهة** لشيشرون. وعندما طبع اسولانوس الطبعة الأولى لإسخيلوس عام ١٥١٨ ، كانت معظم أعمال كتاب الأساطير المنتمين إلى العصور الوسطى وعصر النهضة قد طبعت عدت مرات. وعندما ألقى جان دورا ، وترنبوس، وروبورتلّي، وفكتوريوس ووليم كانتر من أترخت الضوء على أعمال عميد التراجيديا حوالى عام ١٥٥٠، كان الجمهور العريض قد عرفه من خلال الترجمات اللاتينية التى قام بها جاربتيوس، وهنرى إتين وبنْتُوس. إذ كانت قراءة اللغة الإغريقية محصورة فى الدوائر الأكاديمية. علاوة على ذلك، تأثر من يقرأ إسخيلوس فى لغته الأصلية بالتعليقات والحواشى اللاتينية التى ترجع إلى العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة. لذلك قبل أن تتم أية معالجة إبداعية لأسطورة برومثيوس فى عصر النهضة، كان هناك تراث بروميثى واسع الانتشار لا يمت لإسخيلوس بصلة، تراث يركز على شخصية المارد الذى أثر فى العقل الحديث تأثيرا دامغا.

وعندما نحلل التصورات غير الإسخيلية فى الكتابات الحديثة التى تتعلق ببرومثيوس، يمكننا أن نقيم ما يمكن أن تطلق عليه " إسهامات عصر النهضة"، فعند ذلك يمكن أن نحكم ما إذا كان هذا الإسهام جديدا تماما، أم أنه استمرار لتراث أقدم طوى معظمه النسيان. وفيما يلى نلقى الضوء على الموضوعات غير الإسخيلية فى المعالجات الحديثة لأسطورة برومثيوس.

[١] برومثيوس/ القوة الخلاقة (دميؤرج)

لا نجد عند إسخيلوس جذورا لهذا التصور، فلا يشير إليه هسيود أو بندار، لكن كل كتاب الأساطير فى العصور الوسطى وعصر النهضة يقبلون هذا التصور، فيقول هجينوس:"خلق برومثيوس بن يابتوس البشر الأوائل من الصلصال" (**الأساطير**، "باندورا"، **كتاب الأساطير اللاتين**). ويتحدث بوكاشيو فى كتابه **أنساب الآلهة** عن " برومثيوس بن يابتوس، الذى خلق باندورا، وولد إيزيس وديوكاليون". ويتكرر نفس الموضوع فى جميع كتابات الأساطير المشار إليها. ويرجع هذا الموضوع، من وجهة نظر عصر النهضة، إلى آباء الكنيسة الأوائل، إن لم يكن إلى الفترة اللاتينية الكلاسيكية. يقول فلجنتيوس:" خلق برومثيوس الإنسان من الصلصال، كما أنه بعث الحياة فى الجماد الذى لا يحس" (**علم الأساطير**، الكتاب الثانى). يطور لكانتيوس هذه الفكرة قائلا:"لذلك أنزل برومثيوس بن يابتوس الحياة إلى الأرض، وبهذه الطريقة خلق البشر على صورة شبيهة بصورة الآلهة، لكنهم لم يكونوا مائلين لأسفل نحو الأرض مثل الحيوانات، بل نصبهم ورفع وجوههم نحو السماء" (**حكايات الأساطير**، الكتاب الأول، الأسطورة الثانية). وكون برومثيوس خلق البشر على صورة الآلهة وخلقهم على خلاف الحيوانات، يقفون منتصبين وجوههم نحو السماء، يقربنا من فكر القدماء. ونجد فى كتاب **مسخ الكائنات** لأوفيد شاهدا على ذلك (الكتاب الأول). رأينا كيف أن برومثيوس خالق البشر فكرة ترددت كثيرا عند شعراء سابقين لأوفيد، ونجد أقدم الإشارات لذلك عند إرنا وأبولودوروس. لكن هذين الشاعرين لم يكن لهما تأثير كبير فى عصر النهضة، فاستمد كتّاب الأساطير فى عصر النهضة مفهومهم عن برومثيوس كخالق للبشر من أوفيد وإيسوب وفيدروس ولوسين، وكذلك من آباء الكنيسة الأوائل.

يظهر برومثيوس فى عدد من المعالجات الحديثة على أنه خالق البشر، وغالبا ما يصورونه بوجه عام على أنه نحّات ذو ورشة فنية. وفيما يلى أسماء هذه المعالجات مرتبة ترتيبا زمنيا:

١- فرانسس بيكون: برومثيوس ١٦٠٩

٢- كالديرون: تمثال برومثيوس، ١٦٦٩

٣- شافتسبرى: الخصائص، ١٧٠٩

٤- ليساج: صندوق باندورا، ١٧٢١

٥- فولتير: باندورا، ١٧٤٠
٦- فيلاند: حوار فى المنام مع برومثيوس ،١٧٧٠
٧- جوته: برومثيوس، ١٧٧٣
٨- فيلاند: باندورا،١٧٧٩
٩- جوته: باندورا، ١٨٠٩
١٠- جوته: الشعر والحقيقة ، ١٨١١
١١- بيرون: نبوءة دانتي، ١٨٢١
١٢- كينيه: برومثيوس مخترع النار، ١٨٣٨

ويمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة كثير من الإشارات المتفرقة والاستعارات التجميلية التى يظهر فيها برومثيوس على أنه خلق البشر.

و بالرغم من أن هذا التصور مقتبس من كتّاب الأساطير فى عصر النهضة مباشرة، فيمكننا أن نرجع بجذوره إلى الفترة الكلاسيكية. ولا يجعلنا غياب هذا التصور عند هسيود وإسخيلوس ننفى حضوره القوى فى أسطورة برومثيوس.

[٢] برومثيوس / بجماليون.

يظهر برومثيوس فى كثير من المعالجات المذكورة أعلاه على أنه خالق باندورا، وليس البشر بوجه عام، أي، خلق البشر من خلال خلقه لباندورا. وينبع هذا التصور من تصور برومثيوس على أنه القوة الخلاقة. لكن هذا التصور يشكل موقفا جديدا يلعب فيه برومثيوس دور بجماليون، وتلعب فيه باندورا دور جالاتيا.

ولا ينبع هذا التصور من هسيود أو ما وصل إلينا من إسخيلوس، لدرجة أنه يناقض رواية هسيود التى تقول إن هفستوس أبدع باندورا بناء على أمر زوس، ونصبها شركا لإبيمثيوس الطائش. فى عصر النهضة، يعتبر بوكاشيو المعبر الرئيسى عن هذه الفكرة، فيقول عن برومثيوس إنه" خلق باندورا" **(أنساب الآلهة)**. وبالرغم من أن هجينوس يؤكد أن برومثيوس خلق البشر، فإنه يتبع هسيود وينسب خلق باندورا لهفستوس:" خلق برومثيوس بن يابتوس البشر من الصلصال. وبعد ذلك خلق فولكان، إله النار، امرأة كاملة الأوصاف من الصلصال بناء على أمر جوبيتر" **(الأساطير)**. ومن

الغريب أن بوكاشيو ينسب فكرة أن بروميثيوس صانع باندورا إلى إسخيلوس من بين آخرين (فارو وهوراس وسرفيوس وفلجنتيوس). ومن المعروف أن الموضوع أقدم من فلجنتيوس الذى تناوله صراحة. وهناك شذرة مشكوك فى صحتها تنسب لماندر تصف بروميثيوس بأنه لم يخلق باندورا، وإنما خلق "جنس النساء"، ولا فرق فى المغزى.

طور أفلوطين ومدرسته هذا التصور إلى أن استقر على الحالة التى وصلتنا، ويمكننا أن نفترض أن كتاب الأساطير فى عصر النهضة يدينون بهذا التصور إلى الإنيادة الرابعة،١٤،٣، ومرورا بفلجنتيوس والدارسين فى العصور الوسطى. ومن الملاحظ أن نص أفلوطين غامض لدرجة أن ترجمتيه المعتمدتين تختلفان لفظا ومعنى فى بعض الوجوه، وفيما يلى نقدم نص الترجمة الإنجليزية والتّرجمة الفرنسية:

(أ) وهكذا نجد أن هذا الكون المضاء بأنوار عديدة تشع من روحه ما زال يحصل على منح ولطائف عديدة من هنا وهناك، من آلهة السماء، ومن المبادئ العقلية الأخرى التى تنفخ فيه الروح. وربما كان هذا سر الأسطورة، فبعد أن خلق بروميثيوس المرأة، أنعم عليها الآلهة بهدايا عظيمة، فقام هفستوس بدمج الصلصال بالرطوبة ووهبه الصوت البشري، كما منحه شكل إلهة ، وقدمت لها أفروديت هداياها، وكذلك فعلت ربات الرشاقة، وقدم الآلهة الآخرون هدايا غيرها، وفى النهاية أطلقوا عليها جميعا اسم باندورا، الذى يعنى هبة كل الآلهة، لأنهم شاركوا جميعاً فى تجميل هذه المخلوقة التى خلقها عراف بروميثى . أما بالنسبة لرفض الفكر المتأخر ،أى إبيمثيوس، لهدية بروميثيوس ، ماذا يعنى ذلك إلا أن الاختيار الحكيم يظل فى منطقة العقل؟يقيد خالق باندورا بالأغلال، مما يدل على أنه معلق بخلقه، وهذا القيد شيء خارجي. وما يدل قيام هرقل بفك أغلال بروميثيوس إلا على أن هناك قوة فى بروميثيوس ،مما يجعله يستغنى عن الأغلال.

وكيفما نظرنا إلى الأسطورة بأية طريقة ،تعتبر هذه الأسطورة وصفاً لتقديم الهدايا للكون، ذلك الوصف الذى يتناسق مع تفسيرنا لنظام الكون. (الترجمة الإنجليزية ،ترجمة:ستيفن ماكينا)

(ب) وهكذا يضاء عالمنا بأضواء لا تحصى، ويتجمل بكل هذه الأرواح وبعد تنظيمه الأولي، يتلقى عوالم عديدة،آتية من آلهة واضحة ومنهم يمنحه أرواحاً .ولذلك يجب علينا أن نفسر الأسطورة كما يلي:خلق بروميثيوس امرأة ،وجملتها الآلهة فقدمت لها أفروديت وربات الرشاقة هدايا ،كما قدم لها كل إله هدية، وأطلقوا عليها اسم باندورا، لأنها تلقت هدايا ولأن كل الآلهة أهدوها، لذلك فإن

كل الآلهة قدموا هدية لهذه المخلوقة التى صنعها برومثيوس وتمثل العناية الإلهية. ورفض برومثيوس لهذه الهدايا، ألا يدل على أنه فضل أن يختار الحياة العقلية؟ لكن خالق باندورا نفسه يقيد بالأغلال لأنه يحتك بصنعه، وتأتى مثل هذه العلاقة من الخارج وحرره هرقل الذى يمثل القوة التى يحرص على تحريرها. وأيا كانت نظرتنا إلى هذا التفسير ،تدل الأسطورة على الهبة الإلهية للأرواح التى تدخل العالم، الأمر الذى يتجانس مع فكرتنا (الترجمة الفرنسية ، ترجمة إيمل برهيه)

فى ترجمة برهيه، يتناسب رفض برومثيوس لهدايا الآلهة مع التصور التقليدى الذى يجعل الآلهة واهبى باندورا، كما عند هسيود وكتاب الأساطير الإغريق، أما ترجمة ستيفن ماكينا التى تقول إن إبيمثيوس هو الذى رفض هدية برومثيوس ، فلم نسمع بهذا القول من قبل، كما أنه يؤدى إلى الخطأ. فهذه الترجمة تصور إبيمثيوس على أنه أكثر حكمة من برومثيوس. على كل، سواء أكان برومثيوس "على احتكاك" بباندورا أم "معلق" بها، فإن العلاقة بينهما تشبه العلاقة بين بجماليون وجالاتيا. تلمح ترجمة برهيه إلى الحب المحرم الذى يكنه الخالق لمخلوقه، كما أنها تجعل قيام زوس بتقييد برومثيوس ممكنا أو مقبولا . لكن ترجمة ماكينا تجعل باندورا هى التى تقيد برومثيوس. ويبدو أن كتاب الأساطير فى عصر النهضة والشعراء الذين تناولوا الأسطورة فى العصر الحديث فهموا أفلوطين فى ضوء ترجمة برهيه. على كل حال، يتفق المترجمان على التشابه بين علاقة برومثيوس وباندورا ،وبين علاقة بجماليون وجالاتيا عند أفلوطين.

بالمثل يصف كلمنت السكندرى إيزيس بأنها بنت برومثيوس. ونجد لذلك صدى فيما بعد فى كلمات بوكاشيو عن برومثيوس " الذى خلق باندورا وأنجب إيزيس وديوكاليون". شاعت هذه الفكرة عند الأفلاطونيين المحدثين وكذلك الأفلاطونيين المسيحيين فيما بعد المرحلة الكلاسيكسة، وربما اقتبسها فلجنتيوس ونشرها. وتخرج هذه الفكرة عن المتعارف عليه عن الأسطورة كما يصفها هسيود. ولم يكن هذا الخروج ليحدث لو لم يكن هناك شيء فى طبيعة الأسطورة يوحى بذلك. والنظرية المعروضة فى الفصل المخصص لإسخيلوس، التى تقول إن برومثيوس ما هو إلا الطبيعة الذكورية المتدنية من زوس نفسه، تبدد كل تناقض ظاهري، فتفسر كيف ظهر برومثيوس على أنه خالق باندورا، بالرغم من رواية هسيود واسعة الانتشار التى تقول إن هفستوس صنع باندورا بناء على أمر زوس لكى تكون هدية آلهة الأوليمب لإبيمثيوس، وأشرنا قبل ذلك إلى أن هفستوس ما هو إلا جانب آخر من القوة الخلاقة نفسها، فهو أحد أسماء

برومـثيوس، ومن هـنا تنبع قـرابتـهمـا. عندمـا أمـر زوس هفسـتوس بصـنـع باندورا من الصلصال، فإنه أمر برومـثيوس نفسه، بأن يخلق المرأة الأولى (أو الكون)، فبرومثيوس يمثل الحب الخـلاق فى زوس، وخلق باندورا بناء على أمـر العـقل فى زوس، كـمـا أن تجـميل بـاندورا تم بناء على أمـر زوس، وعندمـا عرّض زوس بـرومـثـيوس وإبـيمـثـيـوس لبـاندورا، فإنه عرض طبـيـعة الدنيـا للسقوط، فـبالسقوط وحـدهً يمكن للعقل أن يخلق ويعاقب نفسه على هذا الخلق. أبصر جانب برومثيوس من زوس الشرك المنصوب له، لكن جانب إبيمـثيوس منه وقع فى هذا الشرك. فانفصام شخصية المارد مثل الطبيعة المزدوجة لزوس؛ وبهذا المعنى، خلق زوس باندورا ، وخلقها برومثيوس أيضا، فلقد كانت هبة العقل التى ينصب بها شركا للحب كى يولد العالم، ومن هنا لا يخرج نص أفلوطين على هسيود،وإنما يعتبر شرحا لأنساب الآلهة عنده، شرح قام به فيلسوف يفهم المعانى الكامنة فى رموز قصة الخلق.

فيمـا يلى قائمة بالمعالجات الحديثة التى تناولت الجانب البجماليونى من شخصية برومثيوس

- **١- كالديرون: تمثال برومثيوس ١٦٦٩**
- **٢- ليساج: صندوق باندورا ١٧٢١**
- **٣- فولتير: باندورا، ١٧٤٠**
- **٤- جوته: برومثيوس ١٧٧٣**
- **٥- فيلاند: باندورا، ١٧٧٩**
- **٦- جوته: الشعر والحقيقة ، ١٨١١**
- **٧- كينيه: برومثيوس مخترع النار، ١٨٣٨**

لا يدعى أى عمل من هذه الأعمـال بقرابة قوية بين زوس وبرومـثيوس. على العكس تمامـا، تسلم كل هذه الأعمال بالازدواجية الداخلية للموقف، وبالتالى تختزل التعارض بين زوس وبرومـثيوس فى "غيـرة" زوس. ومن الطبيـعى أن تتضـاءل قيـمة إبيمـثيوس هنا.إن حب الخالق لمخلوقه يبعد فكرة الحب المحرم الكامنة فى أى موقف مماثل لموقف بجماليون وجالاتيا.

بالنسبة لبرومثيوس كخالق لباندورا، يدين الكتاب المحدثون فى الأساس لكتاب الأساطير فى عصر النهضة، بالرغم من أنه من الصعب علينا أن نحدد مدى معرفتهم بالمصادر الأفلاطونية المحدثة معرفة مباشرة. وترجع الفكرة ذاتها إلى عصور قديمة جدا، إلى ما قبل الأفلاطونيين المحدثين أنفسهم. ووصلت كاملة إلى المحدثين من كالديرون، الذى يعتبر عمله **تمثال برومثيوس** أهم علامة فى تاريخ الكتابات البروميثية فيما بعد إسخيلوس وشلى.

يقودنا تصور برومثيوس كقوة خلاقة إلى تصور آخر، فيظهر برومثيوس فى العديد من المعالجات الحديثة على أنه الفنان الخالق. فمثل خطيئة بجماليون، تتمثل خطيئة برومثيوس فى قدرته الإبداعية التى تولد الحسد فى قلوب آلهة الأوليمب، ومن هنا لم يكن برومثيوس مذنبا، ولكنه كان ضحية لطغيان الآلهة. لكن فى المعالجات الأكثر نضجا، يوصف الحب الذى يكنه برومثيوس لمخلوقته باندورا بأنه حب للذات، وهذا النوع من الحب خطيئة تستحق عقوبة التمثيل بالجسد. ويتبنى أفلوطين هذه الفكرة ويرى فيها " احتكاكا" غير شرعى بين الخالق والمخلوق، لدرجة أن هذا الاحتكاك يصل لدرجة الزنا بالمحارم. وكان شافتسبرى أول من قدم فكرة أن برومثيوس رمز للفنان الخالق.

[٣] منيرفا /عروس السماء (عشيقة برومثيوس)

يقول فلجنتيوس إن باندورا من صنع برومثيوس، ثم يضيف: " يقولون إن برومثيوس صنع رجلا من الصلصال، بدون روح أو حواس. وأعجبت منيرفا بما صنعه، ووعدت أن تلبى طلبه إذا طلب أى شيء من هبات السماء التى يمكن أن تساعده فى إتمام عمله. فرد عليها أنه لا يعرف ماذا هناك فى السماء، وعرض عليها أن يصعد إلى الآلهة ويرى بنفسه، وعندئذ يمكنه أن يختار ما يناسب مخلوقه الصلصالي. فرفعته إلى السماء وهى تضمه تحت درعها سباعى الطبقات، وأنزلته إلى الأرض مرة أخرى. وعندما رأى أن هناك أبخرة مشتعلة تبعث الحياة فى السماء الوسيطة وتزيد من حركتها، غمس فى الخفاء عصا فى عربة فيبوس وسرق قدرا من النار، ووضعه على صدر الرجل فدبت فيه الروح. ولذلك يقولون أنه قيد بالأغلال، وظل النسر ينهش كبده دوما" **(علم الأساطير، كتاب الأساطير اللاتين)**.

لا يرد عند هسيود أو ما وصل إلينا من إسخيلوس أدنى إشارة لعلاقة حميمة بين برومثيوس وأثينا، بالرغم من أن بعض كتاب الأساطير الإغريق أمثال أبولودوروس،

يربطون بينهما، حيث أن برومثيوس هو الذى حرر أثينا عندما خبط رأس زوس بالفأس، ولهذا السبب تعتبر أثينا بنت عقل زوس. كما أن الأساطير الإغريقية تقول إن أثينا عشيقة هفستوس، إله النار الذى يعتبر قريبا لبرومثيوس. وبما أن هذين الإلهين للنار إله واحد، من السهل علينا أن نتصور كيف أن أثينا معشوقة برومثيوس كذلك. فى هذه المتاهة من الرموز المتضاربة، نشك فى أن إله الحدادين وإله الخزافين وجهان للقوة الخلاقة عندما نسمع أن إله الحدادين خلق باندورا من "الصلصال"، والإله الأكبر للخزافين استخدم "فأسا" ليخرج أثينا للوجود. لذلك من المحتمل أن تكون أثينا الشعلة المقدسة، التى تعادل النار المسروقة، فهى روح العالم التى بعثت الحياة فى الكون الخامل.

تطور من هذه الرواية اتجاهان. يفسر البعض العنف الذى استخدمه برومثيوس فى تحرير أثينا على أنه نوع من الاغتصاب، مما يذكرنا بتقييد تتيوس فى الأوديسا لأنه "تعامل بعنف مع ليتو، معشوقة زوس المشهورة". يلخص بيكون هذه الفكرة قائلا: "أضيفت جريمة جديدة، لأن أثينا اغتصبت، لذلك صفد بالقيود، وحكم عليه بالعذاب الأبدي" **(حكمة القدماء)**. أما الاتجاه الآخر فيرى أن أثينا قدمت نفسها بإرادتها معشوقة لبرومثيوس، وأرشدته إلى مصدر النار. وكان فلجنتيوس قد عرض هذه الفكرة، وتبعه آخرون فيها أمثال كالديرون وجوته وفنسنتو مونتى.

وبالرغم من أن عددا من المعالجات الحديثة، مثل معالجات كالديرون وجوته تقبل منيرفا كعروس السماء أو عشيقة برومثيوس، فإن عددا آخر يذكر اسم آسيا بدلا منها (هسيون عند إسخيلوس) بينما تذكر مجموعة ثالثة اسم باندورا. تتناول الأعمال التالية موضوع عروس السماء:

١- كالديرون: تمثال برومثيوس (منيرفا) ١٦٦٩
٢- جوته: برومثيوس (منيرفا) ١٧٧٣
٣- مونتى: برومثيوس (منيرفا) ١٧٩٧
٤- شلى: برومثيوس طليقا (آسيا) ١٨١٩
٥- سبتلر: برومثيوس وإبمثيوس (باندورا) ١٨٨١
٦- بيلادان: ملحمة برومثيوس (باندورا) ١٨٩٥
٧- ستكنى: برومثيوس حامل النار (باندورا) ١٩٠٠
٨- مودى: واهب النار (باندورا) ١٩٠٤

لا يمكننا أن نفسر التحول من منيرفا إلى آسيا أو باندورا كعروس السماء إلا فى ضوء نظام تأويلى يجعل هذه الأسماء الثلاثة قابلة لأن تحل محل بعضها البعض. وفى كل الحالات يعتمد تصور عروس السماء فى الكتابات المعاصرة عن برومثيوس على رواية قديمة جدا حفظها كتاب الأساطير على مر القرون فى العصر اللاتينى والعصور الوسطى وعصر النهضة على السواء. وكالعادة، كان كالديرون أول من قدمها للمحدثين فى صورتها المكتملة.

[٤] برومثيوس /الكيميائى الساحر.

شاع فى عصر النهضة جانب من شخصية برومثيوس، ألا وهو أن برومثيوس رمز للكيميائى الساحر. لذلك تم تصوير المارد على أنه ناسك زاهد، يكرس حياته للتأمل والبحث عن المعرفة المحرمة، وينفر من كل المتع الدنيوية، ويتأمل بصمت فى عزلته. نجد وصفا كاملا لهذه الصورة فى **حكمة القدماء** لبيكون، حيث يمكننا أن نعتبر هذا الكتاب ذروة النزعة البروميثية فى عصر النهضة، وسنتناول أهمية معالجة بيكون وأثرها على الفكر الأوربى فى مكانها المناسب.

طور بوكاشيو تصور برومثيوس كرمز للكيميائى الساحر، حيث يقول مستشهدا بثيودونتيوس، إن المارد كان ناسكا، تعلم العلوم المحرمة من الآشوريين والكالدانيين. وعندما اعتكف فى جبال القوقاز، ولّد النار وأسس المجتمع المتحضر **(علم أنساب الآلهة).**

وقبل بوكاشيو بكثير، شاع هذا التصور عن برومثيوس لدى فلاسفة ما يطلق عليه، نهضة القرن الثانى عشر، خاصة ألكسندر نكام، وبير دى بلوا.

لنكام مخطوط محفوظ فى المكتبة الرئيسية فى افريه، عنوانه **تصويبات برومثيوس** . ونجد قصة برومثيوس مكتوبة فى خطاب ملصق على الصفحة المواجهة للصفحة الأولى من المخطوط. ويقول هذا الخطاب إن برومثيوس كيميائى ساحر تعلم السحر وعلم الفلك من الآشوريين، ومخطوط نكام ذاته ليس له أدنى علاقة ببرومثيوس إلا فى عنوانه الملغز. فهذا العمل مبحث مكون من جزأين، الجزء الأول يتناول النحو اللاتيني، والجزء الثانى تفسير للكتاب المقدس. يتناول هذا الخطاب السبب فى غياب العلاقة بين العنوان وموضوع المخطوط. الخطاب مكتوب بخط يرجع للقرن الثالث عشر، ويختلف عن خط ناسخ المخطوط. وبعد ذلك يقوم كاتب الخطاب بسرد قصة برومثيوس ، تابعا رواية فلجنتيوس حرفيا فى بعض الأجزاء....

ويزيد خطاب نكام على فلجنتيوس، أن بروميثيوس درس علم الفلك عند الآشوريين. وفى هذه الرواية، تتساوى النار التى سرقها مع المعرفة المحرمة للكيميائى الساحر، التى يعقاب عليها بالنفى التام إلى برارى القوقاز. ويلخص نكام مغزى هذا التفسير قائلا أن النسر الذى يلتهم "قلب" بروميثيوس ما هو إلا غربته المقلقة. أصبح موضوع غربة كل العباقرة المبدعين، كما يتجلى فى بروميثيوس، موضوعا محببا فى الكتابات الرومانسية الحديثة. فنجد له عرضا مفصلا فى الأعمال التى تتناول بروميثيوس عند بيكون وجوته ولونجفلو، وسنرجع لذلك عندما نتناول و.هـ. أودن. فلا يمكن الشك فى استمرارية هذا الموضوع من القرن الثانى عشر حتى وقتنا الحالي.

كان بروميثيوس اسم الشهرة لألكسندر نكام، ومن هنا ينبع الارتباط بين العنوان وبين العمل، ذلك الارتباط الذى أفزع كاتب الخطاب. من الملاحظ أن بعض المباحث المخطوطة لنكام تحمل عنوان "تجميعات بروميثية"، وبعضها عنوان "تصويبات بروميثيوس"، وبعضها الآخر عنوان "تجميعات بروميثيوس الجديدة"، كما أن هناك مباحث مخطوطة تحمل عنوان "متابعات بروميثيوس". وربما حالف الصواب كاتب الخطاب عندما شرح العنوان على أنه "تجميعات بروميثيوس".

لم يكن نكام الكاتب الوحيد فى نهضة القرن الثانى عشر، الذى أطلق على نفسه لقب "بروميثيوس الجديد". يذكر بولس مير مثالا آخر من باحثى العصور الوسطى الذين يطلقون على أنفسهم لقب بروميثيوس. فى مقدمة كتابه **القانون الكنسى**، يقارن بير دى بلوا رئيس كنيسة شارتر – وهو شخص غير بير دى بلوا كبير شماسة كنيسة بات – نفسه ببروميثيوس، الذى يتأمل أسرار السماء ويدرس حركة النجوم، بالرغم من انه مقيد على جبال القوقاز ويلتهمه النسر للأبد. فكنيسة شارتر تمثل جبال القوقاز بالنسبة له، كما أن مشاغله ومهامه الوظيفية تمثل النسر. وما زال هذا الميل نحو استخدام اسم بروميثيوس لقيمته الرمزية ساريا حتى الآن.

وهكذا يظهر بروميثيوس فى الكتابات المبشرة لعصر النهضة على أنه رمز للدارس المنعزل أو الناسك الذى لا يترك صومعته، ويلتهمه انعزاله الاعتكافي. وفى عصر نكام ذاته، كانت الدوائر الرسمية للمسيحية الكاثوليكية تنظر إلى دراسة النحو على أنها من نحويات الشيطان وبالتالى تصبح معرفة محرمة. لذلك يعتبر نكام متمردا بروميثيا حقيقيا عندما كتب "فى النحو" فى "تصويبات بروميثيوس" وهنا نصل إلى فجر عصر النهضة.

يرجع التصور النهضوى لبرومثيوس على أنه رمز للعبقرى المعتكف الذى يعزل نفسه تماما عن مقتضيات الوجود المادى وينفر من ملذات الحياة الحسية كلية، يرجع هذا التصور إلى ما قبل نكام وبيرا دى بلوا. فلقد تطور هذا التصور عند أفلوطين وعند زوزسيموس **(نصيحة للسيدة ثيوسوبيا)**. أما انغماسه فى الكيمياء السحرية وغيرها من أشكال المعرفة التى ترتبط بالآشوريين والكالدانيين فمعروف عند القديس أوغسطين **(آلهة المدينة)**. وقبله عند بروبرتيوس، وسينكا ونونوس اللذين تحدثوا عن الشغب البروميثى السحرى الذى اعتبره البعض نافعا، واعتبره البعض الآخر ضارا. أما فى الكتابات الحديثة، فنجد الفكرتين منصهرتين فى الأعمال التالية:

١- **بيكون : برومثيوس، ١٦٠٩**

٢- **كالديرون: تمثال برومثيوس، ١٦٦٩**

٣- **مونتى: برومثيوس ، ١٧٩٧**

٤- **جوته: الشعر والحقيقة، ١٨١١**

٥- **مينار : برومثيوس طليقا، ١٨٤٣**

٦- **لونجفلو : برومثيوس، ١٨٥٨**

٧- **لونجفلو : قناع باندورا، ١٨٧٥**

وبالرغم من أن المحدثين يدينون بهذا التأويل لكتاب عصر النهضة خاصة بيكون وكالديرون، إلا أن التأويل ذاته يرجع إلى الأفلاطونيين المحدثين، إن لم يكن اقدم من ذلك. ولا يخرج هذا التأويل على الأسطورة المتعارف عليها، لكنه يدل فقط على المرحلة التى صارت فيها سرقة النار مرادفا لسرقة الغنوص. فى الحقيقة، يعتبر هذا التأويل تطويرا لقائمة الهبات التى قدمها برومثيوس للجنس البشري، كما حددها إسخيلوس نفسه.

هناك تصور إضافى نبع من تصور برومثيوس كرمز للكيميائى الساحر، ألا وهو برومثيوس كرمز للعالم المبدع أو الخلاق. فلقد ركز إسخيلوس على أن فكرة نار برومثيوس أساس الحضارة. وعلى مر العصور، اعتبرت الكيمياء السحرية والعلم المبدع وجهين لعملة واحدة. لذلك كان من الطبيعى أن تطلق مارى شلى على فرانكشتين عندها لقب برومثيوس الحديث. كذلك نجد العديد من المسرحيات البروميثية فى العصر

الفكتورى، التى وصلت ذروتها فى مسرحية **بروميثيوس واهب النار** لروبرت بريدجز، وهى تصور بروميثيوس على أنه راعى الحضارة الصناعية.

[٥] بروميثيوس / آدم:

«أ» سرقة النار وسقوط الإنسان.

تتداخل حادثة سرقة النار مع القصة التوراتية لسقوط الإنسان فى العديد من المعالجات الحديثة لأسطورة بروميثيوس. أحيانا يلعب إبيمثيوس دور آدم، وفى هذه الحلة تلعب باندورا دور حواء، وهنا تتمثل مناسبة سقوط الإنسان فى قبول باندورا وفتح الصندوق. على كل، يتم إلغاء شخصية إبيمثيوس فى معظم الحالات، وتحل شخصية بروميثيوس محلها، وهنا تتمثل مناسبة السقوط فى بعث الحياة فى باندورا من خلال النار المسروقة. وبذلك تندمج حادثتا العصيان المتشابهتان، بأن يصبح بروميثيوس خالق باندورا وباعث الحياة فيها فى آن واحد، لكن فى كل الحالات يظل الرمز الأساسى متمثلا فى سقوط الإنسان.

كان بيكون أحد المصادر الأساسية التى اشتق منها البرمثيون المحدثون هذا التأويل. لكن ربما كان ملتون هو الذى ساعد على انتشار هذا التأويل، من خلال أعماله واسعة الانتشار. يقول ملتون فى **الفردوس المفقود**، الكتاب الرابع:

هنا مقصورة خاصة
زينت حواء سرير زفافها
بالورود والأكاليل والأعشاب العطرية
وصدحت الأصوات بأغانى الأفراح.
أحضرها الملاك الطيب لأبينا،
جمالها خالص ، يفوق الوصف، فهي
أجمل من باندورا، وألطف منها،
باندورا التى أنعم عليها الآلهة بكل هباتهم.
أرسل الآلهة باندورا مع هرمس

لإبن يابتوس الطائش،
لكى تنصب شركا للبشر بجمالها
حتى تثأر منه لأنه سرق نار جوبيتر

لا يكتفى ملتون بتأويل قصة إبيمثيوس وباندورا على أنها مشابهة لقصة آدم وحواء، بل يحاول أيضا أن يخضعها للصراع العقيدى الحاد، فى المسيحية، بين القدر المسبق وحرية الإرادة. لذلك يقول فى مبحثه عن الطلاق.

اليسوعيون، والطائفة التى نطلق عليها أتباع أرمينيوس، اعتادوا على اتهامنا بأننا نجعل الإله خالق الخطيئة لسببين، ودعك من الكلام فى الرخص. أولا، لأننا نؤمن بأنه قدر اللعنة على البعض، وبالتالى قدر الخطيئة، كما يقولون. ثانيا، لأنه يجعل وسائل حجب المعرفة عن الآخرين مناسبة لارتكاب خطيئة أعظم. لكن عندما نأخذ فى اعتبارنا الكمال الذى خلق عليه الإنسان، وعدم وجود ما يوجب حرية إرادته، فإنه يمكن أن يكون تابعا للعلل التى كانت فى سلطته، فربما يقتنعون بتبرئة الإله وتبرئتنا. أما بالنسبة لأفلاطون وكرسيبوس واتباعهم من الأكاديميين والرواقيين، فإنهم لم يدركوا مدى كمال وجمال باندورا التى وهبت لآدم لكى تكون راعية ومرشدة فى سعادته ومثابرته التلقائية، أقصد جرأته وكماله الفطري، التى كان من الممكن أن تجعله إبيمثيوس الحقيقى لنا. وبالرغم من أن أولئك الفلاسفة علموا أن الفضيلة والرذيلة هما هبة القدر الإلهي، لم تعوزهم المبررات المقنعة يبررون بها ما كتبه الإله وقدره، حتى يفندوا كلام البشر السخيف للبشر فى هذا الأمر. فإفساد الإنسان لإرادته الحرة هو السبب الكافى لعصيانه بالإضافة إلى القدر. وهوميروس أيضا لم يشأ أن يتناول ذلك فى الإلياذة والأوديسا. وبالرغم من أن الشاعر مانيليوس تحدث فى الكتاب الرابع عن بعض البشر المقدر عليهم الخطيئة والعقاب، فإنه برأ الإله بدون صخب وبمرح جاد (الطلاق الكتاب الثانى، الفصل الثالث).

هناك اعتراف صريح بالقدر الجزئى فى لاهوت ملتون. فمانيليوس الذى يذكر بعض البشر "المقدر عليهم الخطيئة والعقاب" يبرئ الإلهفى مرح لأنه يرى أن هناك قوة خلاقة تلام على ذلك، ألا وهى بروميثيوس نفسه، وهكذا كان موقف ملتون فى **الفردوس المفقود**، حيث يقول أن هناك خطيئة أصلية قدرت الخطيئة الأولى، ومن الملاحظ أن الاسمين مختلفان، بالرغم من أنهما يدلان على نفس الشئ.

وردت فى أعمال ملتون إشارات كثيرة إلى برومثيوس كرمز هام وليس مجرد مجاز يزين الكلام، وفيما يلى قائمة بالمعالجات الحديثة التى ترى معنى توراتيا فى الأسطورة الإغريقية:

١- **بيكون: برميثيوس، ١٦٠٩**

٢- **ليساج: صندوق باندورا،١٧٢١**

٣- **فولتير: باندورا، ١٧٤٠**

٤- **فيلاند: حوار فى المنام مع برومثيوس ، ١٧٧٠**

٥- **فيلاند: باندورا، ١٧٧٩**

٦- **كينيه: برومثيوس فى الأغلال، ١٨٣٨**

٧- **لونجفلو: قناع باندورا، ١٨٧٥**

٨- **بيلادان: ملحمة برومثيوس، ١٨٩٥**

وبالرغم من وضوح عناوين هذه الأعمال، فإن كلا منها يحاول بطريقته الخاصة أن يتناول موضوع مسرحية إسخيلوس المفقودة، المسماة **برومثيوس واهب النار**. ويمكننا أن نضيف لهذه الأعمال قائمة بالأعمال التى يظهر فيها برومثيوس شبيها لبجماليون، وخلق باندورا وبعث فيها الحياة بواسطة نار الآلهة. وفى نفس المضمار تقع الأعمال التى تقدم المارد على أنه القوة الخلاقة، أو خالق البشر بوجه عام. كل هذه الأعمال تبين مدى ضخامة المعالجات الحديثة التى تتناول موضوع **برومثيوس حامل النار**. ومن بين هذه الأعمال: **برومثيوس واهب النار** لبريدجز، **وبرومثيوس حامل النار** لستكني، **وجالب النار** لودى، وهذه الأعمال الثلاثة أبدعت مواقف جديدة تشمل قصة سقوط الإنسان فى إطار توراتى أو إغريقى.

بالرغم من أن بيكون وملتون مسئولان عن تنشيط هذا المنحنى من النظر إلى الأساطير الإغريقية، فإن المعالجات الحديثة التى تستخدم الرموز الإغريقية للتعبير عن قيم توراتية اتبعت تراثا غنوصيا واسع الانتشار، والأكثر انتشارا، ذلك التراث الذى حفظته كتابات عصر النهضة.

فى العصور الوسطى ظهرت صورة مركبة لبرومثيوس، تدمج مفهوم سقوط الإنسان بظهور المجتمع المتمدن. بما أن برومثيوس كان مسئولا عن الحالتين، أعتبر سقوط

الإنسان من العصر الذهبى نتيجة ضرورية لظهور المجتمع المتمدن، ذلك المجتمع الذى كان بروميثيوس عاملا فى ظهوره. كان ليساج أول من استخدم هذا الموضوع، وفيما بعد صار هذا محور مذهب الفطرة عند جان جاك روسو، وتناوله فيلاند ببراعة الحواة. وفى العصر الفكتوري، عندما أحيا البروميثيون مفهوم بروميثيوس كبطل الحضارة، حاولوا أن يفندوا موقف الفطريين الذين يقولون إن الحضارة البروميثية تمثل السقوط من الكمال، فتطرفوا بالنظرية إلى العكس بإلغاء فكرة السقوط وبالتالى تراجعت الخطيئة الأولى وحل محلها مفهوم متفائل يفيد التقدم من البربرية إلى الكمال.

«ب» فك أغلال بروميثيوس والعودة إلى العصر الذهبى:

إن الارتباط بين فك أغلال بروميثيوس على يد هرقل والعودة إلى العصر الذهبي، موتيف رئيسى، يتكرر دوما فى البروميثية الحديثة. ويدين البروميثيون المحدثون بهذا الارتباط لكتاب الأساطير فى عصر النهضة، خاصة بيكون. وهنا يلعب هرقل دور المسيح المنتظر الذى يخلص الإنسان من قيوده الأرضية فى نهاية الزمان، وبالتالى يمكن لعودة العصر الذهبي. أحيانا نجد أن إبيمثيوس، وليس بروميثيوس، هو الذى ينتظر المخلص. على كل حال، يرتبط موضوع خلاص الإنسان ارتباطا عضويا بموضوع سقوط الإنسان. وهنا نجد أن السقوط، والتقييد وفك الأغلال هى المراحل الثلاثة فى حياة البشر.

لا نجد أثرا فيما وصل إلينا من أعمال إسخيلوس يدل على هذه العلاقة بين فك أغلال بروميثيوس وعودة العصر الذهبي. ولكن صناع الأساطير الإغريق يشيرون بوضوح إلى أن هرقل فاز بتفاحات الهسبريات ووصل إلى جزائر المباركين بمساعدة بروميثيوس عندما تقدم نحوه ليفك أغلاله. علاوة على أن بيكون وكتاب عصر النهضة وجدوا أن هذا التصور مطروح طرحا كافيا فى أعمال الغنوسيين. وفيما يلى قائمة بالأعمال التى تتناول موضوع تأسيس عصر السعادة والرخاء

١- بيكون. بروميثيوس، ١٦٠٩

٢- فولتير: باندورا، ١٧٤٠

٣- جوته: باندورا، ١٨٠٩

٤- شلى: بروميثيوس طليقا، ١٨١٩

٥- كينيه: بروميثوس طليقا، ١٨٣٨

٦- مينار: بروميثوس طليقا، ١٨٤٣

٧- لونجفلو: قناع باندورا، ١٨٧٥

٨- جيد: بروميثوس فى القيد الزرى، ١٨٩٩

بعض هذه الأعمال يتناول عودة العصر الذهبى تناولا عرضيا، وبعضها الآخر يركز على هذا الموضوع ويطوره على أنه الموضوع الأساسي، مما يتمثل فى أعمال شلى وكينيه ومينار وأندريه جيد. وحتى عندما لا تسمى باسم بروميثيوس فى عناوين هذه الأعمال، تحاول هذه الأعمال أن تستعيد ما فى مسرحية **بروميثيوس طليقا** المفقودة لإسخيلوس، أو تدخل عليها بعض التحسينات. ومن الجدير بالذكر أن الكتابات البروميثية الحديثة استعادت، عند وصفها لألفية السعادة والرخاء، تراثا أسسه فرجيل فى **قصائد ريفية والشعر الرعوى**، وهو التراث رعوى فى الظاهر، لكنه يشتمل على رموز دينية باطنية تتعلق بظهور المسيح المنتظر وعودة العصر الذهبى.

[٦] بروميثيوس كشبيه لوسيفر (الشيطان)

كانت كتابات بيرون البروميثية هى الوحيدة التى تصور بروميثيوس صراحة على أنه شبيه لوسيفر، من بين المعالجات الحديثة لأسطورة بروميثيوس. ولا نجد لهذا التصور جذورا فى كتابات عصر النهضة باستثناء أعمال ملتون المبكرة ١٦٢٦-١٦٢٩، كتب ملتون"فى تناغم الأفلاك" فى تدريباته الأكاديمية المعروفة باسم **مقدمات خطابية**، فيقول عن المارد:

> يبدو أن عجزنا عن أن نسمع هذا التناغم يرجع إلى جرأة ذلك اللص بروميثيوس، الذى أنزل الكثير من الشرور على البشر، وحرمنا من السعادة التى ربما لن ننعم بها ثانية طالما نحن منغمسون فى الخطيئة، وحطت من غرائزنا الوحشية. كيف كيف تأتينا الحساسية لهذا الصوت السماوى وأرواحنا تميل نحو الأرض، كما يقول برسيوس، وقد خلت من أى عنصر سماوي؟ لكن إذا صارت أرواحنا نقية، طاهرة، بيضاء بياض الثلج، كما كانت روح فيثاغورس قديما، عندئذ ستترق آذاننا وتمتلئ بالموسيقى البارعة للنجوم فى أفلاكها، وهنا تعود كل الأشياء إلى العصر الذهبى فنتخلص من كل غم وهم

ونقضي حياتنا في سلام مبارك يحسدنا عليه الآلهة **(مراسلات شخصية وتدريبات أكاديمية**، ترجمة: فيلس ب. تليارد).

يتضح من ذلك أن ملتون في شبابه اعتبر أن رمز بروميثيوس سارق النار مساو للمفهوم التوراتي عن ابليس، اللص الأكبر في **الفردوس المفقود**. توقع ملتون فك أغلال الإنسان وعودة العصر الذهبي، ويقترح في موضع آخر أن ذلك يسرى على بروميثيوس بعد أن علمه ألهه الحكمة: "أعتقد أن ذلك معنى كلام هسيود عن النوم المقدس، ومعنى كلام اندميون عن اللقاءات الليلية بالنجوم، وكان هذا مغزى انسحاب بروميثيوس، بناء على توجيه عطارد، إلى قمة القوقاز المنعزلة، حيث أصبح أحكم الآلهة والبشر، لدرجة أن جوبيتر نفسه طلب منه النصيحة في زواج ثيتيس.

إن مفهوم بروميثيوس بعد إصلاحه عند ملتون يثير المشاكل، لأنه يتضمن مفهوم إصلاح إبليس الذي يغفر له في النهاية. وربما كان هذا سببا في أن **الفردوس المستعاد**، التي تتناول فك أغلال الإنسان وعودة العصر الذهبي، توقفت عند الكتاب الرابع ولم تكتمل. إن فك أغلال إبليس في نهاية الزمان فكرة قديمة خاصة بالغنوسيين، واستغلها فكتور هيجو فيما بعد في ملحمته الفلسفية الكبيرة **نهاية إبليس** . ربما تخيل ملتون كذلك مثل تلك النهاية وهو يكتب **الفردوس المستعاد** ، بما لا يتلاءم مع المبدأ الأساسي في **الفردوس المفقود** ، لذلك ظل عمله ناقصا لم يكتمل. ففي **الفردوس المفقود** يميز ملتون تميزا حادا بين الخطيئة الأصلية والخطيئة الأولى، فالخطيئة الأصلية خطيئة إبليس وأتباعه، أما الخطيئة الأولى فخطيئة آدم وحواء:

الفريق الأول سقط بإرادته
أغوى نفسه وحط من قدرها.
أما الإنسان فسقط لأن النوع الأول أغواه.
لذلك سيلقى الإنسان لطف الإلهأما الآخر فلا.
سيجد الرحمة والعدل، الرحمة في السماء، والعدل في الأرض.
لذا فليعو مجدي، لكن الرحمة ستنير وتسطع أولا وأخيراً (الكتاب الثالث).

يرى ملتون أن الجبابرة العصاه خلقوا "مؤهلين للوقوف، بالرغم من أنهم أحرار فى السقوط"، لذلك "من وقف وقف بحرية ومن سقط سقط بحرية". أما الإنسان، فبالرغم من أن العقل الإلهى الذى وهبه الإلهه جعله حرا (العقل أيضا اختيار)فإن حريته يحد منها السقوط الأصلي، الأمر الذى يجعل الإنسان (إبيمثيوس) أقل مسئولية من الشيطان (برومثيوس). وبالتالى يأمل الإنسان فى لطف الإلهوعفوه، أما الشيطان فلا.حتى هنا يقترن تطبيق العدل بوفرة اللطف والعفو. فإذا كانت الرحمة ستنير وتسطع أولا وأخيرا، فحتى الشيطان يمكنه أن يتطلع بثقة إلى العفو فى النهاية.

وفيما عدا **المقدمات الخطابية** لملتون، يظهر برومثيوس على أنه شخصية شيطانية فى أعمال بيرون: **برومثيوس وقصيدة لنابليون بونابرت** . وترجع جذور هذا التصور إلى تفرقة الغنوصيين بين الإنسان البشرى وآدم الأرضي. والإنسان البشرى الذى يطلق عليه أحيانا إنسان النور، شخصية مشكوك فيها ويكتنفها الغموض. والإنسان البدائى الساقط عند المانويين ليس إلا ملاكا كبيرا سقط.

[٧] برومثيوس شبيها بالمسيح

فى الكتابات البرومثية الحديثة، يظهر الصديق المعذب للإنسان على أنه المسيح يضحى بنفسه ليخلص الجنس البشرى من البربرية أو من غضب زوس. ويختلف هذا التصور عن التصورات السابقة فى أنه لم يرد له ذكر عند كتاب الأساطير فى عصر النهضة، بالرغم من أنه التلميح إليه فى مسرحية لاتينية مجهولة المؤلف بعنوان بارابات فى الأغلال ظهرت فى باريس عام ١٥٩٥ . كما أن بيكون يلمح له، لكنه لا يستطرد. وانتشر التصور انتشارا واسعا فى الحركة الرومانسية وما بعدها.

لم يخترع الرومانسيون هذا المفهوم، وإنما وجدوه شبه متطور عند آباء الكنيسة الأوائل. وإسخيلوس ذاته يؤكد طبيعة المخلص فى برومثيوس. كما أن فكرة أن برومثيوس "صلب" ولم يقتصر الأمر على قيده ترجع بجذورها إلى إسخيلوس أيضا. عندما تناول ترتوليان آلام المسيح ذكر "مصلوب جبال القوقاز"، تطغى التشبيهات على أسلوب تروتليان، وتصل بلاغته إلى ذروتها فى السؤال التالي: "ولم لا ؟ ومع شخص صادق مثل برومثيوس، يقوم الإله الأكبر بتمزيق المزندق". ويربط ترتوليان مرة أخرى بين برومثيوس واللاهوت المسيحى عندما يقول: "كلما اقتربنا من الإله وأفكاره ومشيئته اقترابا صادقا تاما، كلما ساعدنا الإله بالكتب التى تدل من يريد أن يبحث عن الإله،

ومن يبحث عنه سيجده، ومن يجده يمكن أن يؤمن به، ومن يؤمن به يمكن أن يعبده. الأتقياء الأطهار جديرون بمعرفة الإله والظهور أمامه، بعثهم الإله للعالم منذ بدء الخليقة، حلت فيهم الروح القدس، ليبلغوا أنه هو الإله وحده الذى صنع الكون، وخلق الإنسان من طين- (لأنه هو *بروميثيوس الحقيقى لكم!*)- الإله الذى قدر ما سيجرى فى العالم، وحدد الفصول، يتبع بعضها بعضا . وبالمثل يقول لاكتانتيوس: "يقول الوثنيون أن بروميثيوس خلق الإنسان من الطين. إنهم مخطئون، لكن خطأهم ينحصر فى اسم الخالق. وإذا تذكرنا الخلفية الفلسفية التى كان ترتوليان ولاكتانتيوس يكتبان فى ضوئها، اتضحت لنا هذه العبارات تماما. فلقد كان الأفلاطونيون المسيحيون على الأقل يعتبرون المسيح الدميرج أى القوة الخلاقة أو خالق العالم. فيما يلى قائمة بالأعمال الحديثة عن بروميثيوس، التى يتخذ فيها بروميثيوس شبيه المسيح:

١- بيكون: بروميثيوس، ١٦٠٩
٢- شليجل: فى الفن المسرحى والأدب، ١٨٠٩
٣- شلى: بروميثيوس طليقا، ١٨١٨
٤- كينيه: بروميثيوس مقيدا، ١٨٣
٥- كينيه: أسطورة بروميثيوس، ١٨٣٨
٦- مينار: بروميثيوس طليقا، ١٨٤٣
٧- بريدجز: بروميثيوس واهب النار، ١٨٨٣

هناك أعمال غيرها كثيرة تتناول هذا الجانب من بروميثيوس، لكن معظمهم ذو أهمية بحثية محضة، ومثبتة فى الببليوجرافيات. وأمامنا حالة نادرة اتجهت فيها الكتابات البروميثية الحديثة *إلى القدماء* مباشرة، متجاوزة كتاب الأساطير فى عصر النهضة، ويمكن أن يكون لبيكون تأثير فى هذا المجال.

يتضح مما سبق أن النزعة البروميثية الحديثة استقت مصادرها الأساسية من عصر النهضة، بالرغم من أن معظم البروميثيين كانت لهم معرفة مباشرة بإسخيلوس وكتّاب الأساطير الإغريق والكتابات المانوية الغنوصية، والتأويلات الأفلاطونية المحدثة للرموز الإغريقية. وعندما نعود بتراث عصر النهضة إلى جذوره فى العالم القديم، ندرك استمرارية التراث البروميثى بداية من هسيود حتى وقتنا الحالى. لذلك يصعب علينا أن

نحدد"إسهام" عصر النهضة فى أسطورة بروميثيوس وإبيمثيوس، فكل ما فعله عصر النهضة يتمثل فى أنه حفظ لنا رواية الأقدمين، أو بالأحرى عددا من الروايات التى وصلت مكتملة من الفترة الكلاسيكية وما بعدها، كما أن عصر النهضة أنقذ هذه الروايات من الضياع فى ظلام العصور الوسطى. ولعل قدم هذه الروايات، وورودها فى أعمال الكتاب القدماء الموثوق فيهم، وتناسقها عندما توضع جنبا إلى جنب، كل هذا يدل على أنها تمثل وقائع مفقودة لأسطورة لم يكن إخياوس نفسه يجهلها. وبالرغم من أنها لا ترد فيما وصل إلينا من أعماله، فإنها تعتبر بقايا وشذرات من **بروميثيوس واهب النار و بروميثيوس طليقا** ، تأولها كل مدرسة بطريقتها الخاصة، سواء أكانت تأويلات مشروعة أم غير مشروعة.

استقت البروميثية الحديثة بخلفيتها النهضوية الكثير من مصادر بعيدة عن إسخيلوس، لأن اهتمامها انصب على محاولة استعادة وإعادة الجزأين المفقودين من ثلاثية بروميثيوس فى الجوهر إن لم يكن فى الشكل. لذلك كان من الطبيعى أن تصب المعالجات الحديثة اهتمامها على معالجة سرقة النار أو فك أغلال بروميثيوس. وربما استغلت هذه المعالجات مواد ليست غريبة عن أعمال إسخيلوس، لكن طريقة تناولها بعدت تماما عن روح إسخيلوس. فبقيت كل الرموز، لكنها وظفت برؤية مختلفة عن رؤية إسخيلوس.

لا يدين البروميثيون الإنجليز بشىء لمخزونهم القومي. فى الواقع، عرف الأدب الإنجليزى "العمالقة" أو المردة، ففى **بيوولف**، يرد ذكر المردة أسلافا لجرندل، لكن أولئك المردة لا يمتون للمردة فى الأساطير الإغريقية من قريب أو من بعيد وإنما يرتبطون بالعمالقة فى التوراة، أى لنسل قابيل الثائر "الذى حارب الإله لفترة طويلة". وسواء أكانت البروميثية الحديثة فرنسية أم إنجليزية، فإنها تستمد مصادرها من المخزون المشترك للكتابات الإغريقية الرومانية، أحيانا بطريقة مباشرة، لكن الغالب عليها أنها تستمد هذه المصادر من خلال وساطة آباء الكنيسة وكتاب الأساطير فى عصر النهضة.

الباب الأول

عصر النهضة والكيمائى الساحر

بروميثيوس معذبا

عصر النهضة والكيميائى الساحر: بروميثيوس معذبا

يبدأ تاريخ النزعة البروميثية فى عصر النهضة بجهود كتاب الأساطير، الذى استمر أكثر من مائة عام بداية من **أنساب الآلهة** لبوكاشيو (١٤٢٧) حتى **علم الأساطير** لناتال كونتى (١٥٨١) وبالرغم من أن الكتيبات التى تناولت الأساطير مهدت الطريق للكتابات البروميثية الإبداعية،فإن أيا منها لم يضف شيئا فى تناوله للموضوع. فهذه الكتابات كانت ملخصات موجزة أفردت مساحة كبيرة لقصة المارد أكبر من أية مساحة مفردة لغيره من الشخصيات فى الأساطير الإغريقية الرومانية.

وكما ذكرنا كان نكام وبيير دى بلوا أول من مثل اتجاها إيجابيا نحو البروميثية، فى القرن الثانى عشر،وتميز هذا الاتجاه بالتعاطف الزائد مع قضية المارد وآلامه، مما جعل منه نموذجاً للعبقرى المبدع المنعزل عن الناس، المحبوس فى صومعته، الذى تلتهمه صراعاته الداخلية الناتجة عن تعاطيه للمعرفة المحرمة. وهذا المفهوم عن بروميثيوس نفى مفهوم الكيميائي الساحر الذى انتشر فى القرن السادس عشر وتصدر فكر عصر النهضة وفنونه. ووصل هذا المفهوم إلى قمته الفنية فى مسرحية **مأساة الدكتور فوستوس** لمارلو.

إلا أن نكام وبيير دى بلوا لم يحدثا أى تأثير فى عصرهما أو ما بعد عصرهما إلى عصر النهضة، إذ ظلت الرؤية الوسيطة سائدة. وفى مجال الإبداع، لم تكن الإشارات القليلة التى أشار بها تشوسر إلى المارد إلا ترجمة من كتاب **سلوان الفلسفة** لبويشيس :"إنك لست إكسيون، الذى يعذب على العجلة الدائرة للأبد. ولست تانتالوس الذى دمره جفاف عطشه الطويل، بالرغم من مجرى الماء القريب من شفتيه. الطائر، ذلك النسر المحلق، الذى ينهش معدة المارد أو كبده، انتشى بالغناء، فسكر ولن يأكل أو يمزق مرة أخرى" (الكتاب الثالث). لا يكتفى بويشيس بسرد القصة، بل يخضع الأسطورة الكلاسيكية لتأويله المجازي، متبعاً فى ذلك أسلوب الفلاسفة ما بعد الكلاسيكيين. والدرس المستفاد الذى يستقيه من حكمة القدماء، بلغة تشوسر،هو:"من يحصر أفكاره فى الأشياء الدنيوية، يفقد كل ما استمده من السماءَ الطيبة النبيلة، وعليه أن يتوقع عذاب الجحيم" (**ترويلوس وكرسيدا**، الكتاب الثالث). فالرؤية الوسيطة ما زالت مسيطرة على تشوسر، فلا يمكن أن يقال شيء دفاع عن الخطيئة.

يمثل إرازموس تطور ملحوظًا نحو الروح العلمانية لعصر النهضة فى كتابة **Enchiridion Militis** (١٥٠٣) يعتبر أسطورة بروميثيوس حكاية مجازية رمزية، لكنه لا

يستدعيها لتأكيد الزهد التام للعصور الوسطى، فيرى أرازموس أنه من الممكن قبول العالم والإقبال على الحياة الدنيا، دون التخلى عن الدين:

لذلك فإن المعرفة تملك السيطرة على الأشياء المنحطة أو تحتل مكانة بارزة فوقها. وتليها الصحة، ثم هبات الطبيعة، ثم الفصاحة، ثم الجمال، ثم القوة، ثم الكرامة، ثم الإحسان،ثم السلطة، ثم الرخاء، ثم السمعة الطيبة، ثم القرابة، ثم الصداقة، ثم متاع البيت،...... إذا تصادف وامتلكت المال، ولم يكن هذا المال كافياً للإنفاق على حياة مريحة، فقم برعايته وزيادته وصاحب عباد المال الطيبين. لكن إذا خشيت فقدان الفضيلة أو العقل السليم، فازهد فى الهبة المليئة بالدمار والخسران واقذف...كل ما يهمك ويقلقك ويضايقك فى البحر، وإلا ابتعدت عن المسيح... أما إذا شككت فى مصدر الثروة، فالعب دور بروميثيوس، ولا تستلم الصندوق المخادع، وعند ذلك ستنير وتسعد... وما قلته عن المال ينطبق على الشرف والشهوة والصحة وحياة الجسد (الفصل الثانى عشر)

نجد هنا انقطاعا كبيرا عن الماضى . فالانتقال من أسلوب تشوسر :"مبارك هو من يفكه من قيود الأرض الثقيلة" (بويشيس، الكتاب الثانى) إلى " أسلوب إرازموس:" اتخذ عابد المال الطيب بشرط ألا تجعله مساويا للمسيح"، يدل هَذا الانتقال على الفرق بين العصور الوسطى وعصر النهضة وتنبع الرؤيتان من المثالية الفيثاغورثية الأفلاطونية. قامت العصور الوسطى بتطوير المسلمة الأفلاطونية إلى أقصى منطقية بأن فرضت المقولات الأرسطية. كما أن عصر النهضة استرجع الدينامية الأصلية لهذه المسلمة بأن أعاد فحصها وبحثها بطريقة جدلية. على كل، عندما حاول إرازموس أن يوفق بين النزعة الدنيوية الجديدة والإطار المرجعى الروحاني، زعزع القيم التى تعارف الناس على ارتباطها برمز بروميثيوس، إذ قال فى كتابه المذكور:

وإذا قرأت مجمل تاريخ خلق العالم، أقصد إذا قرأت هذه الأشياء قراءة سطحية، لا تتجاوز ما يظهر على السطح، لا أتصور شيئاً تفعله أعظم من أن تتغنى بتمثال الصلصال الذى صنعه بروميثيوس، أو النار التى سرقها من السماء فى دهاء ووضعها فى التمثال لتبعث الحياة فى الصلصال . أما إذا اكتفيت بالقشرة أو الجزء الخارجي، عسى أن يأتى من يقرأ أسطورة الشاعر على أنها حكاية مجازية ويجد فيها مغزى أكبر من مجرد سرد لقصة دينية . إذا قرأت أسطورة المردة العمالقة، ووجدت أنها تحذرك وتذكرك بألا تحارب الإله والأشياء الأقوى منك، أو تذكرك بأنك يجب عليك أن تنفر من الدراسات

التى تستفظعها الطبيعة. لا تربك نفسك بالزواج إذا كانت العفة أقرب إلى طبعك. ولا تقيد نفسك بالعفة، إذا كنت تميل للزواج أكثر، لأن هذه الأشياء تصير شراً يجب تجاوزه عندما تناقض الطبيعة" (الفصل الثالث عشر).

فى العرف التقليدى يرمز المردة للجوانب المتدنية من الطبيعة فى تمردهم على الكائنات الروحية السامية التى تتخذ اسم زوس وآلهة الأوليمب، أما أرازموس فيربط المردة بالقوى الروحية للإنسان فى تمردها على ضرورات الوجود الطبيعي. فى النزعة الإنسانية الجديدة، تصير الضرورة عقلاً، والعقل ضرورة، ويرتبط بروميثيوس بالناسك الوسيط الزاهد الذى يمثل انعزاله تمرداً على النظام الطبيعى للأشياء. لقد دمر أرازموس موقف الرهبنة الوسيطة، واتهمها كذلك بأنها تتابع "الدراسات التى تستفظعها الطبيعة"، واتهمها كذلك بأنها تتحدى الذات الإلهية من خلال ممارستها لصوفية مصطنعة . وهذا يعنى أن علم الكيمياء الذى ينسب عادة لعصر النهضة ما هو إلا مؤسسة تنتمى للعصور الوسطى وإلى جانب مسألة المصطلحات، كان استهجان أرازموس لشخصية المارد يدل على أن رؤيته تنتمى للعصور الوسطى، وهى رؤية أكثر وسيطية من رؤية نكام وبيير دى بلوا، فإرازموس أقرب لتشوسر. على المستوى الروحي، يلام بروميثيوس على قبول باندورا؛ وعلى المستوى الزمني، يلام لأنه لم يقبلها .وأيا كانت خطيئته،لم يكن هناك تعاطف مع المتمرد الذى نشر الفوضى فيما نظمه الإله أو نظام الطبيعة.

عندما وصل عصر النهضة إلى ذروته فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، ساد الاتجاه المتعاطف مع بروميثيوس فلم يعد ينظر إليه على أنه مخطئ أو مذنب، وتم ذلك على حساب الإله، كما عند إسخيلوس. فتم النظر إلى المذنب الأكبر على أنه صديق الإنسان أيضاً، وصور على أنه ضحية لطغيان الإله، سواء صور على أنه رمز للعبقرية المبدعة (الكيميائى الساحر) أم على أنه رمز لبطل الخصوبة (العاشق). ومن الطبيعى أن عصر الإصلاح ما زال ينظر إليه على أنه شخصية مشكوك فيها من النوع الفاوستى، حتى عندما كان يؤله، ومع ذلك غفرت له خطيئته سراً، ونعى الناس سقوطه، مثل فاوست، لقد كانت قصة الكيميائى الساحر الوجه النهضوى من قصة بروميثيوس المعذب.

وجد أكثر مؤسسى عصر النهضة علمانية، وهم البلياد النجوم الزاهرة جماعة شعراء ونقاد فى فرنسا تحت رعاية هنرى الثانى والإليزابيثيون فى إنجلترا، وجدوا فى بروميثيوس تعبيرا عن نزعتهم للتمرد، خاصة على السلطة والأعراف، وتمثل رونسار التجربة البروميثية تمثلاً كاملا، عندما قال:

قاومت السماء مثل المردة

وها أنا صعقت مثلهم (أغنيات لهلين، الجزء الأول)

ليس هذا مجرد إحساس شعري، أنه طريقة فى الشعور، إن لم يكن نظاماً للفكر. عندما كان دوراً العظيم معلما لرونسار فى شبابه فى بيت عائلة بائيف، قرأ مسرحية **برومثيوس** لإسخيلوس كلها عليه دون أن يتركها من يده، وهو يترجمها له أثناء القراءة مباشرة . وهنا تعجب رونسار قائلاً:"ولماذا يا أستاذي، أخفيت عنى هذه الثروة طويلاً" وبما أن البلياد كانوا، مثل الإليزابثيين بعدهم، لا يجرؤن على مهاجمة الإله علانية، أحلوا القدر محله، وصبوا عليه جام غضبهم .:"فى النهاية ضيعنى القدر وهزمني"، ها! وما تستطيع الوصول إلى علياء السماء يا طاغية قدرنا." كما أن حب برومثيوس (فى الأصل إبيمثيوس) لباندورا، عبر عن الطبيعة المأساوية لكل العواطف، وسمو خلق الشاعر وكياسته لا يمكن أن تخفى رؤيته الإنسانية الصادقة. توصل رونسار إلى المعنى الكامن فى سرقة النار، عندما نظر إلى معشوقته نظرة مثالية واعتبرها منيرفا الكون. يقول فى الأغنية:

أخلاقك وفضيلتك، حكمتك وحياتك

يشهدون أن عقلك من لدن الإله

وأفكارك من أفكار أفلاطون

وفلسفتك من فلسفته

تشهد أن برومثيوس القديم حقيقة

وبعد أن استولى على الشعلة من السماء

زوج الأرض بالألوهية.

كما أن وصف رونسار لميلاد باندورا فى عشيقته لا يقل عن وصف هسيود، جمالاً وجلالا. يقول فى كتاب كاساندرا من قصائد **Les Amours**:

عندما ولدت السيدة التى أعشقها

تزينت السماء بجمالها

ونادى ابن ريا كل الآلهة
ليجعلوها باندورا أخرى
فشرفها أبولو بهدايا أربعة
وهبها من أشعته سحر العيون
ووهب صوتها رقة الغناء
ومنحها البصيرة الثاقبة
وغرس فيها ملكة الشعر الجميل
وهبها مارس قسوته النبيلة
ووهبتها فينوس الضحك
ومنحتها بيثو موهبة الكلام
ووهبتها كيريس الثراء
ووهبتها إلهة الفجر الأصابع، والشعر المسترسل
كما وهبها كيوبيد سهمه، وأهدتها ثيتيس أقدامها
كما أعطاها كليون المجد، ووهبتها بالاس الحكمة.

أهم من ذلك يبرز رونسار التناقض الظاهرى فى موقف برومثيوس:

أحب أن أكون حراً، وأريد أن أظل سجيناً
أرغب فى الأمرين، وإن كانا مجرد رغبة
إننى برومثيوس يرزح فى آلامه:
أجرؤ، أريد، أبذل الجهد وأقدر،
لذلك يضفر القدر حياتى بخيط أسود.

وأنا ذاهب لشموسك الجميلة يا حبيبتي
قيدنى كيوبيد بألف مسمار ممغنط

على صخرة سطوتك القاسية
مع أني لم أجيء لأسرق الشعلة المقدسة من شموسك.

وبدلاً من أن يلتهمني الصقر، أحاطني الهم بوحشية
وغرس مخلبه في جرحي الأبدي
وهو يقضم في قلبي. هذا الإله سيدتي
لا يخفف عني العذاب.

مئات الآلام أعانيها، أتحملها
ها أن مثبت بالمسامير تحت جبروتك القاسي
كلما زادت قسوتك،كلما أحسست برقتها

كم أتمنى بعد فترة طويلة
أن يأتي إلى هرقل رشاقتك
ويفك ما تبقى من قيودى

يتهم رونسار يتهم جوبيتر بأنه شوه براءة العصر الذهبى ودبر المكائد لكى يسقط الإنسان على يد الحب.

جوبيتر ذلك الطاغية المجرم
عندما لطخ يديه بدم القربى
وسرق ذهب الأرض التى نعيش عليها
تركك، كوحش جديد، فى قاع صندوق
مثل صندوق باندورا، لتغوى الرجال

أحياناً يردد رونسار الرواية التى تقول إن صندوق باندورا كان مليئا بالخيرات، وليس الشرور :"كل هدايا صندوق باندورا ....جملت الشرف" واستخدامه للرمز مكررا

فى أعماله يفيد أن بروميثيوس رمز "للإنسان الممزق"، ممزق بين حبه لباندورا وشرائع أبيها زوس المستبدة، فمن خلال باندورا يمكن أن يصير الإنسان إلها، لأنها نصف إلهة لكن عقوبة ذلك لا يتحملها بشر.يظهر باندورا "وحشاً جديدا" فى القليل من الأبيات، ربما لأن أباها طاغية. يتوقف رونسار عند مرحلة بروميثيوس المعذب التى ترد فى الجزء الخارج الذى وصل إلينا من البرميثيا، إنها المرحلة التى تتسع فيها الهوة بين السماء والأرض لدرجة أنها لا تسد، وفيها يظهر بروميثيوس على أنه بطل شهيد أكثر من كونه مخطئاً. وبما أن عصر النهضة أطلق على جوبيتر لقب القدر، فإن عاصفة وقصف البلياد والإليزابيثيون لم يصلا إلى المأزق الحرج الذى وصل إليه المانويون بعد قرنين من الزمان، ذلك المأزق الذى تجلى فى عاصفة وقصف الرومانسيين.

دى بليه مارد مقيد مثل رونسار.

مقيد مثل بروميثيوس على جبل أفنتينوس

فأملى التعس وقدرى القاسى،

يقيدنى فى نير العبودية، لا نير الغرام (السوناتا العاشرة من Les Deepets)

لا أن هناك نقطة اختلاف بين رونسار ودى بليه، فدى بليه أكثر إحساساً بموضوع السقوط أكثر من الوصول إلى مرتبة الألوهية من خلال باندورا، فهو لا يذكر صفة من صفات الخلاص فيها، بل هى أم كل الشرور البشرية:

ما زالت تنشر الشرور

أكثر من باندورا المميتة (Jeux wstique)

كتب دى بليه يشجع أوليفيه دو مانيى على مغازلة معشوقته بأبيات شعر جميلة لكنه يحذره من أن تسحره مثلما سحرت باندورا إبيمثيوس:

توج مشاعرك الرقيقة

بوردة الكمال

التى تشرف السماء بها معشوقتك
مثل باندورا ثانية
لكن حذار يا عزيزى مانيي
فربما جعلك القدر خفة
تقع أسيرا لمعشوقتك
وتصير إبيمثيوس آخر

إن معالجة شعراء البلياد لموضوع برومثيوس وباندورا يناسب مفهومهم عن العاشق المعذب، ذلك المفهوم الذى شاع كثيرا فى أدب عصر النهضة، لم يكن اقتباسه مجرد حلية. بل كان هناك ارتباط طبيعى بين المفهومين، يتضح ذلك الارتباط جليا فى قصة إبيمثيوس وباندورا، وهو كامن فى قصة برومثيوس وسرقة النار.تصير هذه العلاقة الكامنة واضحة إذا تذكرنا أن برومثيوس نفسه كان الشخصية الأولى التى تمثل بطل الخصوبة المعذب، ويتجلى الاتجاه الإنسانى نحو سرقة النار فى قصص مثل سرقة باريس لهيلين، وسرقة روميو لجولييت، وسرقة عطيل لديدمونة، وسرقة فاوست أو بروسبيرو للمعرفة الإلهية من خلال الوصول إلى المحرم فكرة وطيدة فى هذا المفهوم، وبالتالى تخلد نفسها فى كل تنويعاتها.

فى ألمانيا، كرس جون ستورم الهيومانى الشهير جل وقته لتدريس التراجيديا الإغريقية من أتيكا (منطقة أثينا)، وعندما تقاعد عام ١٨٥١ كانت ستراسبورج قد أصبحت مركزا لحركة مسرحية كبيرة جذبت الفرق الجوالة من إيطاليا وفرنسا وإنجلترا. وكانت مسرحية إسخيلوس **برومثيوس** من بين المسرحيات التى عرضت عام ١٦٠٩، وترجمها إلى الألمانية سبانجنبرج، وكان مراجع بروفات موهوبا فى دار نشر ترجمت مسرحيات كلاسيكية أخرى، وكانت هذه الدار السبب الرئيسى فى نهضة الفن المسرحى فى ستراسبورج ١٥٩١ -, ١٦١١ وبما أن مأساة برومثيوس كانت مجرد جزء من ثلاثية مفقود منها جزآن، أضيف للعرض فصل تمهيدى يصور برومثيوس وهو يهب النار للإنسان، ويلقى الضوء على اعتراف الإنسان بالجميل وكذلك على غضب زوس. يظهر عدد من الآلهة وهم يقدمون هباتهم للإنسان: أبولو وربات الفنون، وربات الصنائع الحرة، وربة اللذة، وربات الشر. وكان على الطلاب أن يختاروا بين أن يصبحوا مهنيين مفيدين: رجال دين وسياسيين وأطباء وقضاة، أو أن يصبحوا سكارى

شـهوانيين تحجر الخطيئة قلوبهم:"وزعت ربة اللذة هداياها: عنق حصان للشباب الجامح، وراس قرد لمن يطمح في الشهرة، ورأس خنزير للسكير، ورأس حمار للكسول كثير النوم. ويقدم المشهد الإضافي جونو في غيرتها، وأرجوس المتيقظ يغط في النوم تحت تأثير صفير عطارد، ايو تستطير جنونا. وبعد ذلك يبدأ نص إسخيلوس". كما أن هناك خاتمة تلخص المغزى الأخلاقي للمسرحية، فتدعو لطاعة الإله والاعتراف بفضله:"يبعث المتعلمون ليعلمونا كلمة الإله، والسياسة الدنيوية، وإدارة شئون المنزل فلنشكر للإله فضله. لم يخترع برومثيوس النار ولكنه أحضرها من السماء، وتعذب لكي يساعدنا، فالغيورون الشريرون لا يريدون أن يروا الأمور تسير على ما يرام في العالم، لذلك اضطهدوا المعلمين الحكماء. جوبيتر طاغية، مثل الإمبراطور جوليان، الذي يحرم على المسيحيين أن يتعلموا الفنون. هل الأمر أسوأ في تركيا؟ فلنشكر الحكماء الصالحين. وفي النهاية. تظهر المسرحية قوة الضمير الواعي، وتشير لأسلوب الحياة الذي سيسود بعد زوال الأوهام. لقد أعطى الإله لألمانيا شخصا بروميثيا، ألا وهو مخترع الطباعة. انظر كيف تستغل الطباعة في أشياء مفيدة، وكيف تستغل للأسف في أشياء مشينة". لقيت أسطورة برومثيوس استحسانا كبيرا في ألمانيا،حيث اعتبروها قصة رمزية أخلاقية.

تبع الإليزابيثيون شعراء البلياد الذين خلصوا رمز برومثيوس من وهدة الحكاية الرمزية المحضة، ليصبح هذا الرمز عرفا شعريا متماسكا في النهاية. فأصبحت باندورا اسما شعريا للمعشوقة، مثل كسندرا وهيلينا وديانا وداليا، ويتضح ذلك جليا في معالجة جون سذرن للأسطورة في مجموعة من السونتات بعنوان باندورا (١٥٨٥)، وهو عمل يستحق أن نتناوله بالتفصيل لأنه يتخذ عنوانا بروميثيا غموضا.

كان شكسبير من أول من استخدموا الرمز البروميثي في الشعر فيالعصرالإليزابيثي. ففي مسرحية **وخاب سعي العشاق** (١٥٩١)، يقول بيرون بلهجة حماسية (الفصل الرابع، المشهد الثالث):

استقى هذا المبدأ من عيون النساء
فهن الأرض والكتب والأكاديمية
تنبع منهن نار برومثيوس الحقيقية

ثم يستخدم بيرون الصورة نفسها، بطريقة شبه عرضية، إلا أنه يعرف نار بروميثيوس على أنها النار "التى تعرض العالم وتحتويه وتغذيه". وفى مسرحية **تيتوس أندرونيكوس** (١٥٩٣) يقول هارون بلهجة حماسية أيضا (الفصل الثانى، المشهد الأول):

هيا يا هارون، جهز قلبك وهيئ أفكارك
لتصعد للعلا بمعشوقتك البديعة
اعتل قمتها، تلك التى انتصرت عليها
واتخذتها أسيرة، وقيدتها بقيود الهوى
فها هى قيدت بعيون هارون الساحرة
أسرع من قيد بروميثيوس بجبال القوقاز

من الملاحظ أن شكسبير هنا يتلاعب بالعلاقة بين بروميثيوس وباندورا، ويعكسها. فلا تقيد باندورا بروميثيوس وإنما هو الذى يقيدها. وفكرة أن باندورا هى التى تقيد بروميثيوس صورة شائعة عند شعراء البليارد، كما رأينا عند رونسار: "قيدنى كيوبيد بألف مسمار ممغنط على صخرة سطوتك القاسية"، وكذلك عند دى بليه الذى يصور نفسه مصلوبا على جبل أفنتينوس "حيث أملى المعدم وقدرى القاسى يقيدانى فى نير العبودية لا نير الغرام". بقى هذا التأويل الأفلاطونى فى الغنائية التراجيدية للبلياد، لكنه تحول إلى موضوع سخرية وفكاهة عند شكسبير. فتشبه قوة القيد، أى الحب، ضمنيا بمغناطيس،أو ما يطلق عليه رونسار "ألف مسمار ممغنط". ويمكننا أن نكشف تأثير البليارد فى شكسبير من خلال كلام بولنجبروك فى مسرحية رتشارد الثاني: "أواه، من يستطيع أن يمسك نارا فى يديه، عندما يفكر فى صقيع جبال القوقاز!" (الفصل الأول، المشهد الثاني). فعند دى بليه، ترتبط قمم جبال القوقاز دوما بالطقس البارد العاصف: "جبل القوقاز البارد الموحش" كما فى **أشعار غنائية** (القصيدة السابعة)، وتبرز هذه الصورة أكثر فى السوناتا البروميثية رقم ٥١ من **شجرة الزيتون**:

أيا من ضاقت به الدنيا
انظر إلى هذه الشعلة الملتهبة

تضطرم فى بطن المارد
الذى يتحمل جبلا من النار فوق
ظهره الذى تصعقه البروق:
انظر إلى ذلك الطائر المكرس
للإله المنتقم يصعقه بيديه
فيعتصر رئتيه، ليظل معذبا للأبد
وهو مقيد فى قمم جبال القوقاز الباردة:
أرجو أن تتخيل كذلك
ما يحرق قلبى ويجمده ويلتهمه
دون أن يعطينى فرصة لالتقاط أنفاسي.
ستقول لي، عندما ترى آلامى هذه،
إنك مثال الذى يجرؤ للتطلع
بجسارة إلى الخلود

يوحى التباين بين النار والثلج بصورة شكسبير عن جبال القوقاز. ويبلغ ذلك أقصى درجة من الوضوح فى المقتطف التالى من **أشعار غنائية** لدى بليه (القصيدة رقم ١١):

ياله من كهف فظيع
أفظع من جبال القوقاز الموحشة
حيث يلتهم الصقر الإلهى
رئة سارق النار المقدسة،
الرئة تولد من جديد ليلتهمها مرات أخر!
ستجعلنى برودتك اللاسعة
أحس بمزيد من الحرارة الملتهبة
حرارة أشد من تلك الحرارة المضطرمة

فوق الجبل الواسع الكبير،
الحرارة التى تنوء بحملها الجبال

يتمثل النقص الذى يعتلى التوحد الصوفي، فى مقابل التوحد الشعري، فى أن المتصوف لا يعود، وإذا عاد لا يستطيع البوح أو الكشف. فمثل حب برومثيوس لأثينا، يتجلى حب ليندر لهيرو على مستويين، المستوى المادى والمستوى الميتافيزيقي، ويمكن الوصول إلى الميتافيزيقى من خلال المادي. يصور مارلو الجانب ذا المغزى من قصة أيو، ويحور رواية إسخيلوس ليدل على التوحد الصوفى بين السماء والأرض، وهنا لا نجد جوبيتر يطارد "عذراء الريف"، وإنما يطارد عطارد بن جوبيتر،أو كلمة جوبيتر

لا يمكن الفوز بقلوب العذارى بالقوة الباطشة أو الجبروت
ولكن بالأحاديث الممتعة اللذيذة،
وهرمس الذى يعرف ذلك، غازلها،
وأعجبه جمالها وحسنها وحركا مشاعره نحوها
لكنها صمتت ولم تقل إن كانت ترفض حبه أم تقبله.
لكنه لم ينثن عن حبه، ولم يكن لها أى عذر
فى مماطلته، مثلما تفعل النساء، لأنها تتطلع إلى الخلود،
فكل النساء طموحات بالفطرة.
طلبت من عاشقها مهمة،
إن لم يؤدها، لا يطلب يدها.
طلبت منه جرعه من الرحيق المنساب
الذى يشرب منه ملك الآلهة والبشر
وبما أنه كان مستعدا لتحقيق ما تريده
سرق جرعة من هيبى ساقية جوبتر
وأعطاها إلى معشوقته الريفية البسيطة.
عندما عرف جوبيتر ذلك (وهل يخفى عليه شئ؟)

ثار ثورة عاصفة وغضب غضبا شديدا،
غضبا فاق غضبه من النار التي سرقها بروميثيوس،
وقذف به من السماء..

ما القصة التى يرويها مارلو هنا إلا تنويع على وتر بروميثيوس فلا تختلف إلا الشخصيات. فيحل هرمس محل بروميثيوس فيما يخص السرقة. كما أن السرقة ليست سرقة النار، وإنما سرقة رحيق جوبيتر. "وعذراء الريف" هى أيو ذاتها التى طاردها زوس، وكانت جريمتها أن عينها علت على حاجبها عندما تطلعت إلى الزواج من زوس. اسمها الآخر هسيون، زوجة بروميثيوس، التى خطب ودها المارد "بهدايا الزواج" كما عند إسخيلوس، وكما أوردنا فى الفصول السابقة، ما"هدايا الزواج" إلا كناية عن هدية النار المسروقة، مثلما أهدى هرمس الرحيق المسروق. كما أن "عذراء الريف" هى باندورا التى بعث بروميثيوس فيها الحياة بناره. وكل هذا يدعم فرضنا الأساسى بأن تراجيديا الخلق تدور حول الصراع بين جانبى الإله، ويطلق عليهما اسمى زوس وبروميثيوس، يمثلان العقل والقضيب على الترتيب، ذلك الصراع على خلق عذراء العالم وتلقيحها . فمثل بروميثيوس، لعب هرمس فى العالم القديم دور القوة الخلاقة، أو كلمة زوس وأداته للتوليد، على المستوى الروحى والأكثر سموا . وفى كلتا الحالتين، اشتمل فعل التوليد على سرقة روح العالم، الأمر الذى لم يقبله عقل زوس. وحتى قبل الغنوصيين، أوّل إسخيلوس خطيئة أيو على أنها "التطلع إلى الخلود" . واحتفظت قصته سرقة النار بمعنيين على مر العصور ؛ قيام الوجود المادى بسرقة الخصوبة، وقيام الروح بسرقة المعرفة الإلهية. أدى الرمز الأول إلى الكتابات التى يظهر فيها بروميثيوس على أنه عاشق معذب، أما الرمز الثانى فأدى إلى الكتابات التى يظهر فيها على أنه مجوسى معذب. فى العصور القديمة، ظهر هذان المفهومان فى القصتين الرمزيتين، المتوازيتين، والمتمايزتين: قصة إبيمثيوس وباندورا ، وقصة بروميثيوس والنار المسروقة. وبما أن القصتين وجهان لعملة واحدة، فقد تم مزجهما ، الأمر الذى أدى إلى أن بروميثيوس صار بشرا مثل إبيمثيوس، وباندورا صارت مقدسة مثل النار، ولا تشذ كتابات عصر النهضة عن هذه القاعدة. ففى هذه الكتابات، يرمز بروميثيوس لبطل الخصوبة المعذب (العاشق) ويرمز أيضا للعبقرى الخلاق المطرود (الكيميائى الساحر). أحيانا يتم التركيز على التناقض الظاهرى عن قصد لدرجة أن الرمز يستمد قوته من غموضه. ويعبر نص **هيرو وليآندر** عن هذه الحالة العقلية باقتدار.

هناك سوناتا لسير فيليب سيدنى تنتمى لتقاليد شعراء البلياد، تلك التقاليد التى ركزت على الإبداع المتمرد للعاشق أو اضطهاده الوحشى على يد الطاغية، وطبعت هذه السوناتا فى **أركاديا كونتيسة بمبروك** (١٥٩٨) وفى طبعة ١٦٠٠ من **هليكون إنجلترا**:

عندما جلب بروميثيوس النار
من السماوات العلى للأرض،
لم تكن الأرض تعرف النار
وهنا امتلاء ساتير الواقف بجواره غبطة وسرورا،
وغلبت عليه الشهوة العارمة،
فأمسك بالنار وقبلها،
كما لو كانت معشوقة لذيذة.
وعندما شعر بالقوة المضطرمة،
وبالخشب المحترق
والصرخات
والزعيق الحاد
بحث عن نهر أو حقل أو خص
يخفف فيه آلامه،
لكن ظل ألمه يلازمه زمنا ما
هكذا أنا، مازال هذا المنظر الفريد
يأخذ بتلابيب عيني
منظر ملاك السماء يتجسد فى شكل بشر،
منظر يشع نورا،
هكذا أنا أجرى وأقف كما يشاء الحب.
أن قلبى يحل محل شفاه ساتير
احترق هو للحظات ومازلت أنا احترق للأبد

عالج سبنسر رمز برومثيوس فى العديد من مؤلفاته. ففى **دموع ربات الفنون** (١٥٩١) يقارن الملكة اليزابيث بباندورا:" باندورا الحقيقية ذات النعم السماوية، اليزا الإلهية، الإمبراطورة المقدسة"، "صورتها تعكس جلال الملك وعظمته"، الأمر الذى يضع اليزابيث فى مقام الأسلاف الأسطوريين للشعب البريطاني. من الجدير بالذكر أنه فى نفس السنة (١٥٩١)، ترجم سبنسر مجموعة سونتات دى بليه المسماة **أطلال روما**، وفيما يلى السوناتا رقم ١٩ منها:

كل ذلك الكمال الذى تجملت به السماء
كل ذلك النقص الذى افتقرت به الأرض
كل ما يروى أرواحنا ويشبع أعيننا
كل ما يبدد بهجتنا فى التو
كل تلك التعاسة التى تبلى أيامنا
كل سعادة العصور القديمة قبلنا،
حشرتها روما فى صندوق، مثل باندورا،
فى عهد أسلافنا العظماء.

روما هنا ساحرة تدمر البشر وتخلصهم فى آن. وعندما نأخذ فى اعتبارنا علاقة سبنسر القلقة باليزابثوقصرها، ندرك أن سبنسر تعمد الغموض فى وصفه"لإليزا الإلهية". فمثل دى بليه، نظر سبنسر إلى باندورا على أنها مصدر كل الشرور، خاصة عندما استخدم رمزها كمجرد حلية لفظية. فى ايرلندا، يقول يوكسودوس فى **رأى عن حالة أيرلندا:** "الشرور التى تريد أن تحصيها كثيرة جدا لا تحصى، ويمكن إحصائها فقط بالمقارنة بالشرور المخبأة فى سلة باندورا" **(الأعمال النثرية)**. وفى **غزليات** (السوناتا رقم٢٤) يربط سبنسر باندورا بالسقوط:"أعتقد أننى أرى باندورا جديدة، اتفق جميع الآلهة على أن يبعثوها من السماء لهذا العالم الخاطئ، لتكون سوطا يجلد به المذنبون". كما أن برومثيوس وباندورا يظهران فى "الخطاب الخامس: إلى صديقى العزيز السيد/اميريتو" **(هدية السنة الجديدة لصديقى القديم السيد/ جورج بلشونجر)** على أنهما معادلان لآدم وحواء:

فلنهب اجريبا ألف صفحة مخطوطة بماء الذهب لأنه سخر من الفنون والحرف العقيمة وسفهها،تلك الفنون والحرف التى اخترعها الشياطين: الأرواح الشريرة لتملأ العالم بالبلايا والرزايا والعذاب، كما يشهد بذلك دوما باندورا، بروميثيوس وتلك الشجرة اللعينة الطيبة الشريرة (الأعمال النثرية)

لا يقصر سبنسر نقاشه على الطبيعة المزدوجة لباندورا، وإنما يناقش أيضا، تمرد المردة، خاصة بروميثيوس، فى عديد من قصائده. فى ملحمة **ملكة عبقر** يقرأ الفارس جويون كتابا يتناول أصل الخلق:

لكن كل ذلك لم ينته،
عندما كان جويون يقرأ فى كتابه،
لأنه كان مجلدا كبيرا ضخما
ووقت فراغي لا يكفي، وهاهو بعض ما قرأته:
يحكى الكتاب أنه فى البدء خلق بروميثيوس إنسانا
من أجزاء مختلفة من أجسام الوحوش
ثم سرق النار من السماء
ليبعث الحياة فيما خلقه،
حرمه الحب من الحياة لفعلته...
ثم سمى ذلك الإنسان جنيا صغيرا
ليتحرك بخفة، وكان ذلك المخلوق جد جنس الجن:
وعندما كان يجوب العالم بقدميه المتعبتين،
وجد مخلوقة جميلة فى حدائق أدونيس
فظن أنها لا تنتمى للبشر،
ورجح أن تكون روحا أو ملاكا،
وأن تكون جدة كل النساء
لذلك سماها جنية، نظرا لطولها،
وانحدرت من نسلها كل الجنيات... (ملكة عبقر، الكتاب الثانى)

فى هذا الخليط المأخوذ من **مسخ الكائنات** لأوفيد، **وعلم الأساطير** لفلجنتيوس والتراث الشعبى فى العصور الوسطى، تظل الوظيفة الأساسية لبرومثيوس كقوة خلاقة سليمة معافاة. وتتمثل خطيئة المارد فى رغبته فى أن يتساوى بالآلهة. فى **أناشيد التغير** يتناول سبنسر استعادة العصر الذهبى فى النهاية عندما يقوم كل البشر " بتحقيق كمالهم من خلال القدر" "عندئذ لا يستطيع التغير أن يحكمهم بل يسيطرون عليه ويحتفظون بحالتهم" (الكتاب السابع). تطمح الماردة ميوتابلتى إلى عرش زوس، لكنها ذكرت بمصير من سبقوها إلى هذا الطموح

إلى أن توقفت لحظة، وتساءل الحب،
ألن تكف أفكار البشر عن الطموح،
بهذه الجرأة المغامرة، إلى السماء،
زاعمة أن بإمكانها الوصول،
وتلطيخ المقاعد السماوية بطين الأرض؟
أعتقد أن ذل بروكرست قاطع الطريق الجرئ
أو سقوط تيفون أو ألم أكسيون الأنيف،
أو مصير برومثيوس العظيم،... سيكفي
لجعل غيرهم يحجمون عن هذا الطموح،
وتحذير كل البشر من خلال هذه الأمثلة. علهم يكفون (الكتاب السابع)

كان من الطبيعى أن يتناول بيرتون فى كتابه **تشريح الاكتئاب** (١٦٢١) آلام برومثيوس لشرح بعض أسباب الاكتئاب، إذ يرى بيرتون فى المارد نموذجا للإنسان المكتئب، ويقتبس قصة وجدها عند سنيكا تفيد أن بارهسيوس، الرسام الأثيني، اضطر أن يعذب سجينا عجوزا معاقا عند فيليب أوف المقدوني" وهذه أفضل طريقة ليجد مثالا للتعبير عن آلام برومثيوس وأحزانه، الذى كان على وشك أن يرسمه". لكن بيرتون يذكر روايات مختلفة عن آلام المارد، فأحيانا نجد نسر برومثيوس يتمثل فى مشاغله وهمومه[1]، وأحيانا يتمثل فى خوف مرضى على الصحة متوطن فى

[١] تشريح الاكتئاب، الجزء الأول. كما ورد فى فصل تشخيص المرض "الإنسان المكتئب هو برومثيوس الحقيقى، مقيد على جبال القوقاز ينهش أحشاءه طير جارح (كما يدعى الشعراء). هكذا يفسره ليلوس جرالدوس، وهكذا يجب فهمه

النفس[٢]، وأحيانا نجد عاطفة الحب هى التى تلتهم كبد المارد. لكن المنبع الأساسى للاكتئاب عند الإنسان يتمثل فى انحطاطه الفطرى:

> السبب القوى لهذه التعاسة فى الإنسان، وتشويهه لصورة الإله أو تدميرها، وسبب الموت والأمراض، وسبب العقوبات الدنيوية والأخروية، كل ذلك يرجع إلى خطيئة أبينا الأول آدم، عندما أكل من الفاكهة المحرمة نتيجة لتحريض الشيطان وغوايته... ولعل ذلك ما عبر عنه شعراؤنا القدماء فى حكاية صندوق باندورا، التى جعلها فضولها تفتحه ليملأ العالم بكل أنواع الأمراض والعلل. ولم يكن الفضول الدافع الوحيد هنا، فلقد كانت بجانبه خطايانا الملحة التى تنزل هذه البلايا والعلل فوق رؤوسنا. (**تشريح الاكتئاب**، الجزء الأول)

هذا التأويل لقصة إبيمثيوس (أو بالأحرى قصة أخيه برومثيوس) وباندورا هو التأويل الذى تبناه ملتون بعد ذلك بسنوات قليلة، كما أعيد إحياء جانب منه فى القرن الثامن عشر لتحقيق هدف آخر. لم يضف هذا التأويل جديدا، لأنه مستمد من الفكر الإغريقى ومن هسيود نفسه، كما أنه تطور فى شعر البلياد. فلقد تبين القرن السادس عشر فى قصة برومثيوس وباندورا قصة سقوط الإنسان، كما أن القرن الثامن عشر تبين فيها قصة سقوط المجتمع. ففى قصة سقوط الإنسان، كانت تجربة برومثيوس تجربة حميمة ترتبط بخلاص الإنسان الفرد، أما فى قصة سقوط المجتمع، فتحولت تجربة برومثيوس إلى قضية اجتماعية تخدم نظرية مذهب الفطرة. واحتفظ الرمز بثرائه الفذ فى كل الحالات.

إن ثراء تجربة برومثيوس جعل القرن السادس عشر يستقى منها العديد من الأفكار والمشاعر، فعند الكتاب العلمانيين فى عصر النهضة، كانت مأساة الإنسان تجربة شعرية تشمل مأساة العاشق المظلوم، وهو الجانب المتطور من بطل الخصوبة الفطري. أما سر باندورا، فكان سر المعشوقة الخالدة ومن خلالها وحدها يتحقق دمار الإنسان وخلاصه فى آن. يبدو كثير من الشعر الذى يعبر عن هذا الاتجاه مجرد حلية لفظية، إلا أنه فى الحقيقة يستمد مادته من مخزون غاية فى القدم، ويكمن مغزى إنسانى كبير وراء غنائيته العذبة. أما بالنسبة لكتاب عصر الإصلاح ذوى التوجهات

[٢] يرد فى نفس الجزء من الكتاب: "عذاب ممض للنفس، حزن عميق لا تفسير له، دودة سامة تستنفد الروح والدن وتقرض القلب نفسه، إعدام متصل و ليل لا ينتهى، ظلماء عميقة، دوامة وعاصفة، حمى لا تطفح أو تظهر تشعل النار فى الجسم، معركة بلا نهاية... إنها النسر الذى وصفه الشعراء تنهش قلب برومثيوس ولا عذاب أسوأ من عذاب القلب..."

الروحية، فكانت مأساة الإنسان تجربة روحية سقط فيها آدم من الجنة عن طريق حواء التى تعتبر أس الخطيئة. وإذا انتقلنا إلى كتاب القرن السادس عشر ذوى التوجهات الفلسفية، الذين يشكلون مركبا كيميائيا سحريا من الشاعر والمفكر الديني، وجدنا أن مأساة الإنسان هى مأساة الساحر أو العبقرى الخلاق الذى يكفر دوما عن خطيئة لا تغتفر أبدا، ألا وهى الطموح إلى مرتبة الألوهية. وهنا تصير باندورا كائنا ذهنيا مراوغا أطلق عليه القدماء اسم الغنوص.

فى عصر النهضة لم يكن الإسهام الحقيقى للنزعة البروميثية إسهاما فى جانب الشعر المحض، ولا فى الجانب الدينى المحض، بل كان فى التجربة الفلسفية التى تم التعبير عنها فى عملين كبيرين، عظيمى القيمة وواسعى التأثير، ألا وهما مبحث بيكون عن **بروميثيوس** (١٦٠٩) ومسرحية كالديرون **تمثال بروميثيوس** (١٦٦٩)، فهذان العملان يطوران أسطورة بروميثيوس بصفتها أنها أسطورة الكيميائى الساحر المعذب. على كل، لا يتمثل الإنجاز القيم للنزعة البروميثية فى عصر النهضة فى المؤلفات التى كتبت عن بروميثيوس، بل فى الأعمال المسرحية مثل مسرحية **الدكتور فاوستس** لمارلو ومسرحية **العاصفة** لشكسبير، حيث نجد خطيئة البطل وسقوطه وفك أغلاله هى المراحل الثلاث فى حياة الساحر.

كان تمرد عصر النهضة تمردا صحيا بوجه عام، فمن بين طريقتى الخلاص المتاحتين، الخلاص من خلال الثورة والخلاص من خلال الخضوع، اختار عصر النهضة الخلاص الثانى. أما تمرد شعراء البلياد على وجه الخصوص فيميل خفية إلى الخلاص الأول، إلا أن طبيعة شعرهم الغنائية جعلتهم لا يتطرقون إلى موضوع فك الأغلال قط، فلو تطرقوا إليه لكانوا أطاحوا بعرش جوبيتر، كما فعل الشعراء الرومانسيون. وكما يتوقف كل شيء، توقف شعراء البلياد عند مرحلة بروميثيوس المعذب، وهى مرحلة يمكن أن يطلق فيها على جوبيتر كل الألقاب]السيئة[دون أن يفسد العمل الفني، كما عند إسخيلوس. من جهة أخرى، كل من تناول فك أغلال بروميثيوس فى عصر النهضة مجّد خطيئته بدرجة أو بأخرى، ومع ذلك تنبه إلى أن توبته مقدمة ضرورية لخلاصه. والاستثناء الوحيد الجدير بالاهتمام هنا هو ثلاثية سترتسبيرج عن بروميثيوس، تلك الثلاثية التى تقدم تصالحا يتنافر مع روح إسخيلوس والمسيحية على السواء، فهى تطيح بجوبيتر فتمكن من عودة العصر الذهبي، الأمر الذى يشى بأن هذه الثلاثية تنبؤ مبهم بالمانوية الرومانسية.

جون سذرن

(ز. ح ١٥٨٤)

بانــــدورا : ١٥٨٤

جون سذرن شاعر اليزابيثي مجهول أعيد اكتشافه حديثا عندما صدرت طبعة مصورة من عمله **باندورا**، (١٩٣٨، دار نشر جامعة كولومبيا).

كان جون سذرن معروفا في عصره، ويمكننا أن ندلل على ذلك بأن بوتنام ناقش عمله باندورا بعد خمس سنوات من طباعته فى كتابه **فن الشعر الإنجليزى** (١٥٨٩)، بالرغم من أن بوتنام لا يذكر اسم العمل ولا اسم المؤلف. ينتقد بوتنام جون سذرن لترجمته لأعمال اناكريون وبندار عن اللغة الفرنسية بدلا من لغتهما الأصلية وعلى استخدام العديد من التعبيرات الفرنسية. وفى عام ١٦٠٦، أثنى مايكل دريتون على قصائد جون سذرن (انظر، **قصائد غنائية ورعوية**، القصيدة الأولى).

وفى عام ١٧٦٧، استشهد رتشارد فارم ببوتنام فى كتابه **مقالة فى سعة اطلاع شكسبير** بالإشارة إلى فقرة فى **تيمون الأثينى** (الفصل الرابع، المشهد الثالث)، حيث تشى هذه الفقرة بتأثير اناكريون ورونسار، إلا أن رتشارد فارم لم يكن يعرف **باندورا** ولا اسم مؤلفه، لذلك لم يستطع أن يعّرف أيا منهما. ولم تمض إلا سنوات قليلة اكتشفت نسخة من باندورا عام ١٧٨٨ وأعلن هذا الاكتشاف فى **المجلة الأوربية** (يونيو ١٧٨٨، ص ٣٨٩-٣٩١)، إلا أن الصفحة الأولى من هذه النسخة كانت مفقودة، الأمر الذى جعل التعرف على الكتاب أمرا مستحيلا. لكن المقتطفات التى نشرتها **المجلة الأوربية** شاهدا على غرور الشاعر ساعدت أخيرا على التعرف على كل من **باندورا** ومؤلفه جون سذرن.

بالإضافة إلى المفتتح اللاتينى المعتاد، نقرأ فى صفحة العنوان ما يلى.

باندورا، قصائد تتغنى بجمال معشوقته ديانا، ألفها جون سذرن وأهداها إلى صاحب الفخامة إدوارد ديفر، ايرل أوكسنفورد، ٢٥٨٤، ٢٠ يونيو. طبعت فى لندن عند توماس هسكت، وتباع فى مكتبته بشارع لمبرت وعلامة الدكان صورة البابا، ١٥٨٤.

لا يمكننا تحديد السبب فى أن جون سذرن أطلق على كتابه اسم باندورا، حيث أنه يخاطب معشوقته ديانا فى الأساس، وديانا هو الاسم الشعرى لمحبوبته. وهذا الكتاب صغير الحجم، تبلغ صفحاته ٢٩ صفحة، بالإضافة إلى صفحة العنوان، تشتمل الصفحات الست الأولى على قصيدة عن ايرل أوكسنفورد، والصفحات الست التى تليها عبارة عن مجموعة من قصائد الرثاء يرثى فيها كونتيسة أوكسنفورد وجلالة الملكة. وتضم الصفحات السبع عشرة الباقية فتحتوى على ١٣ سوناتا و٦ قصائد رثاء و٤ قصائد قصيرة وبعض المقطوعات الفرنسية التى نظمها جون سذرن نفسه. لذلك فإن العنوان الذى يتداعى إلى الذهن مباشرة هو **ديانا** ، لا **باندورا** .

القصيدة الوحيدة التى تتناول بروميثيوس فى هذا الديون هى السوناتا رقم ٦ التى تقول:

اختلفنا كثيرا حول بيلاديوس وأورستس
فى هيكل الأموات.
وفى كنيسة طروادة أثبتنا إيمان شوريب
الذى تهيأ للقتال واستشهد فى سبيل كسندرا.
وهناك إنسان على جبل القوقاز
ينهش الصقر قلبه، قلبه الفيلسوف.
وهناك صخرة سيزيف المعذب
يرفعها دائما على ظهره، ويحملها بلا طائل.
تلك الهياكل وهذى الصخرة موضع اهتمامي:
الكنيسة فى روحي، وحجر الصوان موضوعي.
أشعارى مثل مشقة سيزيف وعنائه:
عرضتِ محاسنك البديعة على بروميثيوس،
وأهلكتِه، لأنه لم يحتط للمكيدة.
ها أنا أتألم، الصقر يلتهمنى فى ضراوة
وأنت قاسية يا حورية لا ترحمين.

من الملاحظ أن هذه القصيدة لا متواضعة فى شاعريتها ويمكننا أن نستنتج من خلال الإشارات المتناثرة هنا أن جون سذرن كان يعرف قصة بروميثيوس بوجهيها: النسر الذى يلتهم القلب الفيلسوف لبرومثيوس لأنه سرق المعرفة المحرمة، والصقر الذى يأكل كبد برومثيوس لأنه أحب باندورا: "وعرضت محاسنك البديعة على برومثيوس". فى الواقع، ينطبق هذا الوصف على إبيمثيوس، إلا أن المعالجات ما بعد الكلاسيكية أهملت إبيمثيوس ونقلت دوره لبرومثيوس.

يكتنف الغموض معنى الأبيات الأولى، لكن يبدو أن النسر الذى يلتهم كبد سذرن شيء أكبر من عاطفته نحو معشوقته ديانا. يرسم سذرن صورة حزينة، وإن شابها قدر من الغموض، للفيلسوف الفنان الذى يتألم بلا طائل ويفقد كلا العالمين. العالم الدنيوى والعالم الآخر. ومن الملاحظ أنم سذرن يكدس أسماء المشاهير من الخطاة المتألمين ليوضح مدى تعاسته وشقائه. إذا كان سذرن يشبه نفسه ببرومثيوس وسيزيف فى هذه السوناتا، فإنه فى السوناتا رقم ٧ يتذكر هرقل وإكسيون وأطلس وأكتئيون. وباستثناء هرقل، تقع الشخصيات الثلاث الأخرى فى نطاق الخطاة الذين يقاسون العذاب الأبدي، أو الذين يمثل بأجسادهم، مما يذكرنا ببرومثيوس:

إننى لست ابن طيبة (يا جلادى القاسى)
حتى تخنق الحيات طفولتي
ولم تذيقك مربيتى صنوف العذاب
ولم أرضع يوروبا أو إليسا
لست من نسل ليدا (يا جلادى):
ولست من نسل إكسيون
ولم يعشق جوبيتر أمي:
لسن من أبناء إجيبتوس ولا من بنات داناؤس
ولست ابن أخ أطلس
ذلك الذى أغرق الأرض بدم أرجوس:
لكننى أعرف مصدر تعاستي
لست واحدا ممن ذكرتهم (يا ديانا)

لكننى ذلك الإنسان الشقى التعيس
الذى نهشته النسور عندما نظر إليك.

العجيب فى هذه المقطوعة أن كل الإشارات التى ترد فيها ذات طابع إسخيلي، فالإشارة إلى قاتل أرجوس (هرمس) ترد فى **ثلاثية بروميثيوس**، كما أن الإشارة إلى أبناء إجيبتوس الخمسين وبنات داناؤس الخمسين تدل على أن جون سذرن قرأ **الضارعات** لإسخيلوس، وربما قرأ ذلك فى كتيبات الأساطير التى انتشرت فى عصره. ولعل السوناتا رقم ٤ تفسر السبب فى أن جون سذرن أطلق اسم **باندورا** على ديوانه:

عندما خلقت الطبيعة ديانا حبيبتى
وكان ذلك قبل خلق كل الحوريات
خطف جمالها القلوب،
لأن الطبيعة وهبتها جمالا بديعا
مازالت تحتفظ به فى صندوقها.
وأثناء صياغتها، جاءت بافاى من السماوات
لتمنحها حلاوة إريسين ورشاقتها
وأقسمت أن تجعلها ملكة الجميلات
وأن يتجلى الآلهة فى عينيها.
لكن قلبها جاء من السماء
ومع ذلك اضطرمت روحى بحبها
فكنت خادمها بالرغم من سماويتها.
قل لى يا صديق:
لماذا لم يقدر عليها الآلهة
أن تكافئ حبى بحب
وتقدرنى أنا وحدى
وتعشقنى دون الجميع

من الواضح أن هذا الوصف الذى يصف به جون سذرن معشوقته مستمد من وصف خلق باندورا وصندوقها، على أنه لا يمكن أن نحدد إذا كان سذرن استقى هذا الوصف من هسيود أم من كتاب الأساطير فى عصره. ويبدو أن عبارته "ولكن القلب جاء من السماء" تشير للنار التى سرقها برومثيوس. فى السوناتا رقم ٢، التى لا تتعلق ببروميثيوس أو باندورا من قريب أو بعيد، هناك إشارة غير مقصودة، ولكنها ذات دلالة كبيرة

الشاعر الإغريقى الذى استمد إلهامه من باثيل
خلدها فى شعره الذى يتغنى بها
وحدث نفس الشيء مع كورينا
وفى ظننا أنها معشوقة الشاعر اللاتينى أوفيد
وبعدهما حوّل بترارك، شاعر فلورنسا الحكيم،
معشوقته إلى شجرة من أشجار الغار.
ومن تغنى فى فرنسا بأكبر بنات طروادة
جعل منها كائنا مقدسا.
ومثل كل أولئك الشعراء المشاهير،
يمكن أن يكتب سذرن كذلك:
ستخلدين، طالما أن اللغة الإنجليزية باقية.
سيخلدك قلم سذرن يا ديانا الجميلة
إذا تعطفت عليه وبادلته حبا بحب:
إذا حدث ذلك،
سيتغنى بك مثل بترارك وتيان وأوفيد ورونسار
وسيجعل منك كسندرا وكورينا وباثيل ولورا

هل اختلاف القافية فى الأصل الإنجليزى بين كلمة ديانا وكلمة لورا يدل على أنه كان يقصد باندورا؟ إذا لم يكن الأمر كذلك، فإن فكرة الشاعر الذى يخلد معشوقته

بأغانيه لا ترجع إلى غرور جون سذرن كما زعم بعض نقاده، ولكنها تمثل عرفا شعريا كان سائدا فى القرن السادس عشر، يتجلى عند سبنسر وشكسبير ودريتون ودانيل، الذين استمدوه من رونسار وديه بلوا، اللذين استمداه بدورهما من هوراس (**قصائد** ٣، ٣٠) ومن **مسخ الكائنات** لأوفيد.

يتمثل إنجاز سذرن فى أنه كان أول من أدخل فى الشعر الإنجليزى مفهوم بروميثيوس الذى يرمز للعاشق المعذب، ذلك المفهوم الذى وجده سذرن مكتملا فى شعر البلياد، ويظهر هذا المفهوم أيضا فى استخدام سدنى للرمز، بالرغم من أن سدنى ليس فى حاجة إلى وسيط مثل سذرن ليعلمه كيف استخدم شعراء البلياد هذا الرمز. ذكرنا من قبل أن النظر إلى بروميثيوس على أنه العاشق المضطهد نابع من الأسطورة ذاتها، ويحيى قيم الخصوبة فى الأسطورة الأصلية، بالرغم من أن هذه النظرة صارت عرفا شعريا فى عصر النهضة. للشاعر ألكسندر كريج سونتتان بعنوان "إلى باندورا" و "إلى معشوقته باندورا، من إنجلترا"، نشرتا فى **قصائد غزلية، وسونتات ومراثى (١٦٠٦)**، وتنتمى القصيدتان للشعر الذى تغلب عليه الحلى اللفظية، وفيه يمكن للشاعر أن يطلق على معشوقته اسم ديانا أو داليا أو باندورا، دون أن تخسر القصيدة شيئا من جمالها، إلا أن الألم مكون أساسى من تجربة العشق عند سذرن.

تيودور أجريبا دوبني

(١٥٥٢-١٦٣٠)

المآسي التى سببتها سرقة بروميثيوس للبشر: ١٦١٦

لعل أجريبا دوبنى أشهر شخصيات عصر الإصلاح الدينى بفرنسا، وهو من الشخصيات الغريبة التى شاعت فى عصر النهضة بأوربا، فهو شاعر أحيانا، وأحيانا جندي، وأحيانا صعلوك، وقد تجده مؤرخا، وأحيانا مستشارا للملك ومصلحا دينيا متعصبا، كما أنه أحيانا فاسق، وأحيانا مشاغب ومجادل لاهوتى بارع. كان أبوه بروتستانتيا متعصبا وكان السيد الإقطاعى فى بري، كما كان مدير الديوان لملك نافار. وعندما كان أجريبا فى الثامنة من عمره، وكان فى طريقه إلى معلمه فى باريس بصحبة والده، شهد مذبحة البروتستانت فى أمبواز عام ١٥٦٠، فصرخ والده وسط آلاف المتفرجين قائلا: "لقد قتلوا فرنسا"، ثم وضع يده على كتف ابنه وقال له: "بني، عليك أن تبذل كل ما فى وسعك بعد موتى لتثأر لهؤلاء الشهداء الأبرار، حتى لو كلفك ذلك حياتك، ولتحل عليك لعنتى إن لم تفعل ذلك". وهنا أقسم أجريبا أن يموت فى سبيل البروتستانتية. وبالرغم من أنه مات فى سويسرا موتا طبيعيا فى سن الشيخوخة، إلا أن هناك حكما صدر بإعدامه فى فرنسا لأنه بنى، بمساعدة ابنه غير الشرعى ناتان، استحكامات مدينة برن مستخدما أنقاض كنيسة منهارة، ليحمى المدينة من هجوم الكاثوليك.

كتب أجريبا دوبنى **المآسى التى سببتها سرقة بروميثيوس للبشر** قبل طباعتها بثلاثين عاما فى ١٦١٦، ويمكن الاستدلال على ذلك من المقدمة التى تذكر أن هنرى دى نافار قرأ هذه القصيدة عدة مرات (قبل أن يصبح هنرى الرابع) (**الأعمال الكاملة**، الجزء الرابع، باريس، ١٨٧٧). والعمل عبارة عن قصيدة ملحمية من ٩٢٦٤ بيتا عن صراع الأيديولوجيات فى عصر الإصلاح الديني: صراع البروتستانتية والكاثوليكية، بما يستلزمه ذلك من إشارات دائمة للسياسة والأحداث المعاصرة. وملحمة الهوجونو هذه (كما تسمى أحيانا) مكونة من ٧ كتب، يتناول الكتاب الأول، وعنوانه "البلايا"، الدمار الذى سببته الحروب الأهلية فى فرنسا، كما يصف الحملات العسكرية المختلفة لكلا الطرفين،

الكاثوليك والبروتستانت، وصفا تفصيليا. يتخذ الكتاب الثانى عنوان "الأمراء"، ويخصصه دوبنى لعائلة فالوا التى ينسب لها دوبنى كل الشرور التى يمكن تصورها.

أما الكتاب الثالث فعنوانه " الحجرة الذهبية" ، ويسخر من المحاكمة الصورية فى عهده. الكتاب الرابع عنوانه "النيران" ويتناول استشهاد البروتستانت، ويتخذ الكتاب الخامس عنوان "القيود" ويصور جرائم من قاموا بالمذابح الدينية. أما السادس، فعنوانه "الثأر" ،حيث تحمل اللعنة الإلهية على كل قتلة البشر من قابيل حتى هنرى الثالث . وأخيراً يأتى الكتاب السابع بعنوان " يوم القيامة" ويتناول نهاية الزمان، عندما يصعد الطيبون إلى السماء، بينما يلقى الأشرار فى نار جهنم. تحفل هذه القصيدة بإشارات لا تحصى للكتاب المقدس، إشارات تلقى الضوء على تاريخ فرنسا فى القرن السادس عشر، كما أن بها العديد من الإشارات للأساطير الإغريقية والرومانية. ومن الملاحظ أن الانتقال من التاريخى إلى الأسطورى يحدث فجأة بدون سابق إنذار، كما أنه غير مبرر ، كما أن الرؤية الكلية مفتقدة فى القصيدة، فتشبه من ناحية البناء **أسطورة القرن** لفكتور هيجو ، لكنها لا تتناول انتصار الحرية ،بل الانتقام الإلهى الذى يحل على أعداء البشر.

عندما نشرت **المآسى** عام ١٦١٦ ،وقعها دوبنى باسم مستعار كان يستخدمه ليدل على أنه ناسك متأمل ولكنه نشيط. كتب فى مقدمة للقراء

> هو ذا اللص برومثيوس، الذى لا يستغفر عن ذنبه، ويعلن مسئوليته عما فعله لأنه فعله بإرادته. فيعتقد، واعتقاده صحيح، أنه قدم لنا ما ينقصنا، حيث أنه سرق من أجلنا ما يريد الرب أن يحفظه لنفسه، إنها النار، النار التى سرقتها أنا ، النار التى تموت بدون الهواء، إنها شعلة تحت يدى تشهد عليها خطيئتى الخيرة،: أتمنى الخير لكم، ولمؤلفها.

وبعد ذلك يناقش السياسة المعاصرة والتصور العام لعمله، ثم يقول

> هذه سرقتى التى لن يقدر الرب الحى أن يمزقنى بسببها، بالرغم من آلامى التى طفحت وقدمى التى كلت وطريقى التى ضللتها، مثل خيول أسبانيا التى تاهت فى الجبال

وهكذا تتضح لنا العلاقة بين العنوان الغريب والقصيدة نفسها فمثل نكام وبيير دى بلوا يتخيل دوبنى نفسه فى صورة برومثيوس معذب سرق الحكمة من السماء ومنحها لمعاصريه، ومقدمة القصيدة تؤكد ذلك.

أشعر بالسعادة وسط السماوات

سعادة تغمر روحى

وتلمع فى عينى

عندما أبصر فيض الحقيقة الغامر

فى هذه الجبال

يشخص دوبنى "الحقيقة"، ويؤلهها فى شكل كائن غامض قريب من المعرفة المحرمة. ومن المؤكد أن الموت جزاء كل من يمتلك إيزيس الجديدة هذه، منيرفا العالم للبروتستانت،أى" الحقيقة".

من سيحمل الحقيقة الجلية

سيكون الموت جزاؤه الحتمي:

فهذا قانون صارم هنا

الراحة نهاية الأحزان

والموت هو الراحة الحقيقية

ونجد هنا تأثير الأفلاطونية المسيحية واضحاً فى أن" الموت بوابة الحياة" وعند دوبني، تعتبر " الحقيقة" هى الضوء الذى وجده فى " بيت الظلام"، وتوحده الصوفى بها لا يمكن أن يتم إلا من خلال الموت.

لأننى وجدتها فى طاقة

من بيت الظلام

بيت إقامتى

حيث تقوم الحقيقة بدور النهار

حيث تتمنى روحى أن تموت

حانقة على الحب المقدس.

بحثت عيونى الحزينة
عن الحقيقة فى الأماكن الموحشة،
عندما دخلت فى هذا الكهف المظلم
انفض الغبار عن الضوء
دون أن يكون هناك نور آخر:
فجمالها كان النور الذى يضئ طريقى

فى نسق الحماس الدينى والكشف الإلهى عند المؤلف، يبدو أن هناك علاقة طبيعية بين امتلاك "بنت السماء" هذه، كما يطلق عليها دوماً، وبين التكفير من خلال الموت فى الكتاب الثاني، يصل إلى قمة النشوة والغبطة فى حضرة هذا الطيف الأثيري، ويعبر دوبنى عن ذلك بطريقة لا مثيل لها فى تاريخ الصوفية الشعرية.

أنا ضحيتك يا ذات الجمال السماوى
وبنت السماء البيضاء ، وشعلة الخلود!
لا تراك العين إلا وتغيب فى حالة من النشوة والطرب
وفى هذه النشوة تصعد كل روح إلى السماء.
يعلمنى حماسى أن أعرف وأرى جيداً
من الخير تنبع الرغبة،
ومن الرغبة ينبع الأمل
ومن الأمل ينبع القدر،
ومن القدر تنبع الأحزان
والنهاية تجعل الأحزان القلقة خيراً

كان بتى دو جولفيل مبالغاً عندما قال عن دوبنى: "إنه دانتى شعرنا" ويلخص سان بيف المشهور بالرزانة عمل وحياة دوبنى قائلاً:"إذا كان بإمكاننا أن نرى فى شخص معين صورة قرن كامل، فدوبنى وحده الصورة الحية للقرن الذى عاش فيه: فى

دراساته، وعواطفه وفضائله وانتقامه،وتحاملاته وتكوينه العقلى الخاص بتلك الفترة، نجح نجاحاً كبيراً فى أن يمثل الكل أفراداً وجماعات، ويبدوا لنا فى الوقت الحالى أنه خير من عبر عن شعبنا فى تلك الأيام الغابرة **(تاريخ الشعر الفرنسى فى القرن السابع عشر)**. إنه "عنصر مضىء يشع إشعاعاً دائماً"، هكذا وصفه الناشر. ويقول عنه ج. كليريتي: "**المآسى** تناظر فى القرن السادس عشر **العقوبات**]لفكتور هيجو[فى القرن التاسع عشر". أياً كان الوصف الذى يوصف به دوبنى ، فإنه الأب الروحى لإدجار كينيه وفكتور هيجو، بالرغم من أن تأثرهما به لم يحظ بالاهتمام النقدى بعد.

فرانسس بيكون

(١٥٦١ - ١٦٢٦)

[١] ارتقاء المعرفة:١٦٠٥
[٢] العقل والقوة: ١٦٠٧
[٣] بروميثيوس (فى حكمة القدماء):١٦٠٩

[١]

شغل المثال البروميثى عقل فرانسس بيكون ، لدرجة أنه خصص جزءاً كبيراً من كتابه **حكمة القدماء** لعرض أسطورة بروميثيوس وتأويلها، كما أن هذا الموضوع ينتشر فى كل أعماله، خاصة فى **ارتقاء المعرفة** و **العقل والقوة** ، وبروميثيوس عنده هو بروميثيوس عصر النهضة وعصر الإصلاح الدينى بأوربا، خير رمز للكيميائى الساحر وكذلك فاوست فى عالم متعدد الآلهة.

يميل بيكون إلى تدعيم الفكرة المعتمدة التى تقول إن العلم نبع من السحر. وإذا ما أولناه تأويلاً صحيحاً، لتوصلنا إلى أن السحر عبارة عن رؤية مركبة للطبيعة التى تسمو فوق الجزئى والخاص . ليس السحر نقيضاً للعلم، بل هو ما وراء العلم ، أو علم العلم، أو ما يعرف بالعلم الخلاق. لذلك فإن تراث المجوس ليس شيئاً ماضياً، بل حقيقة حية. ومن هذه الناحية يعتبر بيكون أكبر مجوسى فى العالم الحديث ، وكتابه **أطلنطا الجديدة** (١٦٢٤) أوجز ملخص للعلم الخلاق. يدل **ارتقاء العلم** على أن بيكون يؤمن بما يسمى أحيانا الخرافات الكبرى لعصره علم الفراسة وتفسير الأحلام وتأثير النجوم وتحويل المعادن إلى ذهب وإكسير الحياة ويتضح موقف بيكون من مهنة السحر يرد فى كتابه **ارتقاء المعرفة**[٣]

[٣] "الوصف من خلال الدلالة أنتج فنين من فنون التنبؤ، أحدهما اكتمل ببحث أرسطو، والآخر ببحث أبو قراط وبالرغم من أن العصور اللاحقة أحطت من قدر هاذين الفنين من خلال الخرافات والأوهام، إلا أننا عندما نطهرهما ونرجعهما إلى حالتهما الأولى، سنجد لأهما أساسا فى الطبيعة وفائدة فى الحياة. أول هاذين الفنين هو علم الفراسة، ذلك العلم الذى يكتشف نزعات العقل من خلال ملامح الجسم وثانيهما هو تفسير الأحلام الذى يكتشف حالة الجسم ونزعاته من خلال اضطراب العقل" (ارتقاء المعرفة، الكتاب =

بالمثل، علينا أن نقسم المبدأ العملي للطبيعة إلى أجزاء تناظر أجزاء المبدأ النظري، لأن الفيزياء، أو بحث العلل الفاعلة والمادية، تؤدي إلى الميكانيكا؛ كما أن الميتافيزيقا، أو بحث الأشكال، تؤدى إلى السحر.

نستخدم السحر هنا بمعناه القديم المبجّل - فعند الفرس، كان السحر يمثل حكمة سامية ومعرفة بعلاقات الطبيعة الكونية كما نلاحظ فى ألقاب الملوك الذين جاءوا من الشرق ليقدسوا المسيح. فتدل كلمة السحر على ذلك العلم الذى يجعل معرفة الأشكال الخفية تحدث تأثيرات كبيرة، ويمكننا من إدراك أعمال الطبيعة الكبرى من خلال ربط العلة بالمعلول، ولا يزودنا ما نجده فى الكتب من سحر طبيعى شائع إلا ببعض الملاحظات والعادات الخرافية الطفولية عن جاذبية الأشياء وبشاعتها، أو خواصها النوعية والمستترة، تلك الخواص التى تخلط فى العادة بعدة تجارب تافهة، تلقى الإعجاب نتيجة لمظهرها الخادع، لا فى حد ذاتها. أما بالنسبة لحقيقة الطبيعة، فتختلف عن ذلك العلم الذى نقترحه، كما تختلف قصص آرثر أوف بريتن أو هيو أوف بوردو أو قصص غيرهم من الأبطال الخرافيين عن تعليقات قيصر من ناحية صحة السرد" (الكتاب الثالث، الفصل الخامس).

الرابع، الفصل الأول. قارن "يجب أن يستخدم علم التنجيم هذا بثقة أكبر فن التنبؤ، ولكن بحذر فى الانتخاب، وباعتدال فى كلتا الحالتين. وهكذا يمكننا أن نقوم بتنبؤات من خلال المذنبات وكل أنواع الشهب، والفيضانات والقحط، والحرارة والصقيع والزلازل وانفجارات البراكين النارية، والرياح، والسيول، وفصول السنة، والأوبئة، والأمراض المستعصية، والرخاء، والمجاعات، والحروب، والفتن، والصراعات الطائفية، وهجرة السكان، وكل الاضطرابات المصاحبة للابتكارات الكبرى، سواء أكانت هذه الابتكارات طبيعية أم مدنية" (الكتاب الثالث، الفصل الرابع). وقارن أيضا: "من الصعب علينا استساغة تحويل الزئبق إلى ذهب، بالرغم من أنه من الأرجح أن يقوم بذلك شخص يعرف طبيعة الجاذبية، والألوان، وقابلية المعدن للطرق، والثبات، وقابلية التطاير، ومكونات المعادن والمحاليل، أكثر من أن يقوم به شخص جاهل بهذه الطباع، وليس من خلال إلقاء حبات قليلة من الإكسير ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن تطويل الشباب أو تأخير الشيخوخة، الذى يمكن أن نتوقعه عقليا من خلال الغذاء، وتنظيم الأكل، والاستحمام، وتدليك الجسم بالزيوت، والأدوية المناسبة، وكل ذلك من خلال المعرفة الدقيقة ببنيان الجسم البشري، وطبيعة التخلخل، والمداومة، والتمثيل، والتفاعل المتبادل بين الجسم والعقل، وليس من خلال قطرات قليلة من سائل أو مادة نفيسة" (الكتاب الثالث، الفصل الرابع).

هكذا يحيى بيكون التراث "النبيل" للساحر، واصفا إياه بأنه أعلى شكل من أشكال المعرفة، وكان اعتراضه على السحرة فقط، لا السحر فى حد ذاته. ويدل كلامه على أن السحرة، قبله، كانوا مجرد علماء فاشلين حطوا من قدر مهنتهم، وانحرفوا عن مهنة الساحر العظيمة، بأن اهتموا باستعراض مهاراتهم أكثر من اهتمامهم بدراسة أسرار الطبيعة، ويهتمون بالمكاسب المادية التى تحققها لهم مهنتاهم، بدلا من البحث الجاد فى أسرار الحياة. فالكيميائى الساحر الحقيقى أسمى نوع من العلماء المبدعين، ذلك النوع الذى يصفه الدكتور وولدمان فى **فرانكنشتين** لمارى شلي، بقوله إنه لا يعد بأكثر ما يستطيع إنجازه. فعلم الفراسة والتنبؤ وعلم التنجيم وتفسير الأحلام وتحويل المعادن لا تشوبها شائبة من الناحية النظرية، وقابلة للتحقق من الناحية العملية، بشرط تعديلها وتطبيقها فى ضوء ما أوصى به بيكون.

فى كتابه **خلفية القرن السابع عشر**، يقول الأستاذ بيزل ويلى إن بيكون يمثل النار البروميثية التى تقابل النار الشيطانية، ويبدو أن هذا الوصف به قدر كبير من الارتجال الذى قد لا يحالفه الصواب. فلقد رأينا كيف أن طبيعة بروميثيوس الغامضة تشتمل على الجانب الشيطانى من الإنسان، بالإضافة إلى جوانب أخرى. فآدم ذو ميل إبداعي، ميل خيّر وشرير فى نفس الوقت، الأمر الذى أدى إلى هذا اللبس. فلم يكن بروميثيوس إلها طيبا تماما حتى نجعله نقيضا للشيطان الحقود، كما أن حقد الشيطان نفسه لا يعدو كونه صفة شخصية. فعند القدماء، لم تأت المعرفة المباركة، التى يتحدث عنها الأستاذ ويلي، من بروميثيوس، بل من الطفل الإلهى هرمس، أى كلمة زوس. فهذا التقابل بين بروميثيوس وهرمس، الذى يبدو واضحا للعيان فى **بروميثيوس فى الأغلال**، تقليد أقدم من إسخيلوس نفسه. فى عصر المسيح المنتظر، عندما ضاع العالم المانوى الغنزصى بين بروميثيوس كقوة خلاقة وهرمس كقوة خلاقة، تلاشى التناقض الظاهرى لطبيعة المعرفة. لم تكن هناك أية مشكلة فى الهرمسية التقليدية، لأنه لم يكن هناك أدنى نوع من التحريم والخطيئة فى معرفة هرمس. كان الكيميائى الساحر المعذب مفهوما مسيحيا يساير فكر إسخيلوس الإشكالي والرؤية الكلية لبيكون تدافع باستماتة عن التصور الهرمسى التقليدى ومنهجه، تلك الرؤية التى تكتسب مسحة من الألم البروميثي، وتعتبر ناتجا لقيام بيكون بصب العقيدة الهرمسية فى قالب مسيحى.

إن آراء بيكون فى هذا الموضوع واضحة تماما

يزعم بعض الكهنة أن. ١- "يجب تلقى المعرفة بحذر شديد، لأن الطموح إليها كان الخطيئة الأولى وعلة السقوط"؛ ٢- "فيها جانب

من الحية، والكِبْر"؛ ٣- "يقول سليمان. ليس لتأليف الكتب حد، والدراسة الكبيرة تعب للجسم، لأنه كلما ازداد الإنسان حكمة، كلما ازداد حزنا، فمن يزداد معرفة، يكبر حزنه"؛ ٤- "يحذرنا القديس بولس من أن تفسدنا الفلسفة الباطلة"؛ ٥- "تدلنا التجربة على أن العلماء كانوا هراطقة، والعصور التى انتشر فيها العلم تحولت للكفر، وتأمل العلل الثانوية يقلل من اتكالنا على الإله، ذلك الاتكال الذى يعتبر العلة الأساسية".

وأعلق على ذلك قائلا. لا لم تؤد المعرفة الخالصة بالطبيعة إلى سقوط الإنسان، لأن الإنسان استغل هذه المعرفة، وسمى كل المخلوقات فى الجنة بأسمائها، أسماء توافق طبيعتها. فمعرفة الخير والشر هى التى سببت السقوط، تلك المعرفة المزدهية بنفسها: وتعمد الإنسان أن يجعل نفسه شرعا مكتفيا بذاته، ولا يعتمد على الإلهمرة أخرى" (المرجع السابق، الكتاب الأول).

وهكذا يختزل بيكون قضية المعرفة ككل فى قضية السيادة أو حكم الذات، وبهذا المعنى تعتبر النار البروميثية شرا، لأنها تساعد البشر على أن يستقلوا على الأرض، ويتخلصوا من نير عبوديتهم لزوس "ويجعلوا أنفسهم شرعا مكتفيا بذاته". أما النور هرمس، فهو هدية وهبها الإله لطفله الإلهي، كما فى **ترنيمة لهرمس** لهوميروس، وهذا النور خير لأنه يذكر البشر دوما بمصدره الإلهي، ويجعلهم يفكرون ويعملون بطريقة تتناغم مع الجمال الذى يعتبرون جزءا منه. يصير برومثيوس وهرمس واحدا بعد توبة برومثيوس، إلا أن نار برومثيوس فى حد ذاتها شر خير أو خير شرير. وحدث هذا التصالح عندما تم النظر إلى برومثيوس على أنه هرمس المعذب، الذى يتجسد فى شكل الكيميائى الساحر، أو السافل الكريه فى أوربا الكاثوليكية، أو فى شكل البطل المذنب فى عصر الإصلاح. فعند بيكون، ليست هناك حدود للمعرفة البشرية، أى لا يوجد فاصل بين المعرفة المحرمة والمعرفة المباحة. فكل أنواع المعرفة مباح إذا أدت إلى خشية الإله، وكلها محرمة إذا أدت إلى التمرد على مشيئة الإله. إلى هنا يعتبر بيكون تلميذا لهرمس، لكن نتيجة لكونه مسيحيا، جعلته أزمة المعرفة يدرك أن التمرد أو العصيان شيء لازم فى البحث المجازف عن المعرفة. لذلك فإن برومثيوس عند بيكونليس إلا ساحرا معذبا.

يعبر بيكون عن نفس مفهوم المعرفة البروميثية بطريقة أخرى فى الكتاب الثالث، الفصل الرابع، من كتابه **ارتقاء المعرفة**، حيث يعبر عن نظريته فى المعرفة مستخدما رموزا بروميثية:

لا شك أن علم التنجيم يقدم للعقل البشرى قربانا مثل القربان الخادع الذى قدمه برومثيوس لجوبيتر. فبدلا من تقديم ثور حقيقي، قدم برومثيوس فى مذبح جوبيتر جلد ثور ضخم جميل وحشاه بالقش وأوراق الشجر وأغصانه. بالمثل، لا يقدم لنا علم التنجيم إلا المظهر الخارجي للأجسام السماوية (أقصد عدد النجوم ومواقعها وحركتها ودورتها الزمنية)، فكل ذلك يعتبر "جلد" السماوات جسم جميل بالفعل ومترابط فى منظومات ببراعة. لكن باطنه (أى علإله الفيزيقية) غير متاح لنا، ويمكن استنباط نظرية من هذا الباطن (بمساعدة الفروض الفلكية)، نظرية لن تكتفى بتفسير الظواهر (التى يمكن استنباط العديد من مثيلاتها بقليل من المهارة)، ولكنها ستظهر أيضا الوجه الحقيقى لمادة الأجسام السماوية وحركتها وتأثيراتها. لكن كل هذه التجارب العرضية لن تؤدى إلا إلى الوقوف على حقيقة كل هذه الأشياء وتبديد الغموض الذى يلفها، إلا أنه لا يوضح طريقة حياة هذه الأشياء فى الطبيعة. كما أنها ستبين الحركات الظاهرة فقط، ومنظومة المعدات التى صممت ونظمت بطريقة عشوائية لقياس هذه الحركات لا تبين العلل الحقيقية أو حقيقة الأشياء. لذلك فإن علم الفلك يصنف الآن ضمن العلوم الرياضية دون أن ينقصه ذلك شيئا. أما إذا أراد علم الفلك أن يحتل مكانته اللائقة به، فيجب أن يكون أنبل فرع من علم الفيزياء... لكننى أعتبر الجانب الفيزيائى من علم الفلك جانبا ناقصا، ويجب أن نسميه علم الفلك الحى تمييزا له عن ثور برومثيوس، ذلك الثور الوهمى"

يمكننا أن نلخص فكرة بيكون كما يلي: إذا استمر علم الفلك فرعا من الرياضيات، كما كان فى العصور القديمة، سيعطينا صورة رائعة، لكنها زائفة، عن الكون، صورة تخدع عقل الإنسان، مثلما خدع ثور برومثيوس الوهمى عقل زوس. فالخطر يكمن فى طبيعة المعرفة النظرية، ويمكن إصلاح علم الفلك إذا تم إخضاعه لمبدأى المنهج الفيزيقي: أى الملاحظة والتجربة.

يعبر بيكون عن موقفه هذا من المعرفة النظرية مرة أخرى فى **ارتقاء المعرفة** من خلال صورة بروميثية أخرى: "وإذا فضلت، طبقا لطريقة الإغريق، أن تنسب الاختراع

الأول للبشر، فلن تقول إن التأمل جعل بروميثيوس يكتشف النار، أو أن تقول إنه عندما قدح الحجر توقع أن تخرج النار بسبب هذا القدح، فالصواب أنه أشعل النار بالصدفة وسرقها من جوبيتر (كما يقولون)". فعند بيكون، ما الأزمة البروميثية إلا أزمة معرفة.

نخرج من هذه اللغة الاستعارية إلى أن زوس لم يعط النار للإنسان لكى يصل للمعرفة من خلال ملكاته العقلية (أى المنطق) لأن المعرفة مستترة فى طبيعة الأشياء ولا تكشف عن نفسها إلا أثناء الاستخدام العملي، ذلك الاستخدام الذى نطلق عليه اسم الخبرة إذا كان غير منظم، ونطلق عليه اسم التجربة إذا كان منظما. وفى الحالتين، يعتبر امتلاك المعرفة نوعا من السرقة: فلو كان زوس يريد أن يمتلك البشر هذه المعرفة، لجعل قوانين وظواهر الطبيعة الحقيقية واضحة للعيان، أو على أقل تقدير يمكن للإنسان أن يكتشفها من خلال ملكات الفهم الفطرية لديه، ولكنه جعلها مستترة تماما فى الطبيعة نفسها، لا تبين. وموقف بيكون هنا لا يختلف كثيرا عن موقف إسخيلوس وفلسفته فى التعلم من خلال الألم، فالقضية الأساسية فى نظرية المعرفة، عند بيكون وإسخيلوس على السواء، قضية منهج فى الأساس. أطلق إسخيلوس على هذا المنهج التجريبى فى التعلم اسم "الخبرة"، وأطلق عليه بيكون اسم "التجربة". فيكرس إسخيلوس عمله لاكتشاف قوانين الأخلاقيات الأساسية، المستترة دوما، من خلال الخبرة، أما عمل بيكون فمكرس لاكتشاف هذه القوانين الداخلية للطبيعة من خلال التجربة.

[٢]

يشتمل **بروميثيوس، أو الوضع البشرى**، لبيكون على ملاحظاته الشكلية على معنى قصة بروميثيوس، ويمكننا أن نرجع كل ما جاء فى هذا المبحث إلى كتاب الأساطير فى عصر النهضة أو آباء الكنيسة أو مدرسة الغنوصية، سواء أكان هذا فى صف الأسطورة أو فى تأويل رموزها. فوصف بيكون للأسطورة تجميع عشوائى لكل الروايات الأساسية التى تتعلق ببروميثيوس. وبهذا المعنى، يمكننا أن نعتبر مبحثه هذا كتيباً متقدماً عن الأسطورة، وربما تتويجا للتراث الذى أحياه بوكاشيو فى العصور الحديثة. ففى هذا المبحث أوجه شبه عديدة بكتاب علم الأساطير لناتالى كونتى، الذى يبدو أنه المؤثر الأكبر والوحيد فى عمل بيكون. ولكن مبحث بيكون يختلف عن كتيبات **الأساطير** الأخرى فى عصر النهضة، فى أنه يتجاوز سرد الوقائع ويؤولها، فهو لذلك

أطروحة فلسفية أكثر عن كونه مبحثا أسطوريا. فمثل كل كتاب عصره المبدعين، نظر بيكون *إلى* بروميثيوس *على* أنه شخصية رمزية، واعتبر أسطورته قصة مجازية روحية، لذلك عندما حاول أن يوضح مغزى هذا الرمز وهذه القصة، اتكأ كثيراً على أفكار الأفلاطونيين المحدثين وأفكار الغنزصيين.

يمكننا أن نلخص تأويل بيكون للأسطورة فيما يلي:

(أ) يدل بروميثيوس على العناية الإلهية بطريقة واضحة لا التواء فيها، فالشيء الوحيد الذى اختاره القدماء ليضربوا به مثلا على العناية الإلهية هو خلق الإنسان وتكوينه. لذلك تشتمل طبيعة الإنسان على العقل والفكر اللذين يعتبران موضع العناية الإلهية. وبما أن اشتقاق العقل والمنطق من مبادئ لاعقلانية همجية سيكون شاذا وغير معقول، منحت الروح الإنسانية العناية الإلهية، تلك العناية التى تستمد قدوتها وعنايتها ومبررها من العناية الإلهية الكبرى. ولا يقتصر الأمر على ذلك فالهدف الرئيسى للحكاية المجازية يتمثل فى أن الإنسان يمكن اعتباره مركز الكون، إذا نظرنا لذلك من جهة العلل النهائية. لذلك إذا فصلنا الإنسان عن الكون، سيضل هذا الكون ويصير بلا هدف أو غاية، وبالتالى سيؤدى إلى العدم. فالكون بأكمله يتعاون لخدمة الإنسان، ولا يوجد أى شيء فيه إلا وفيه منافع للإنسان.

من الصعب علينا أن نتبين هذه العلاقة بين بين العناية الإلهية ومخلوقها الإنسان إلا فى ضوء الفلسفة الأفلاطونية؛ فلا يستطيع بيكون أن يتصور أن روح الإنسان يمكن أن تكون تطورا لاحقا للمادة البهيمية التى خلق منها الإنسان، فروح الإنسان إلهية، وربما كانت فرعا من العناية الإلهية الخلاقة الكبرى، وهكذا نجد أنفسنا فى إطار الفلسفة الأفلاطونية. بناء على ذلك، يتوصل بيكون إلى نتيجة خطيرة جدا، ألا وهى أن الإنسان مركز الكون. وبيكون هنا يربط مفهوما قديما ينتمى للعصور الوسطى بموضوع جديد إنسانى النزعة. فالنظر إلى الإنسان على أنه العالم الأصغر فكرة لا تنتمى للعصور الوسطى أو المسيحية بالصورة التى تبدو عليها، فهذا الانتماء مبالغ فيه، ويبدو أكبر من حجمه. فهذا التصور كامن فى فكر أفلاطون والأفلاطونيين المحدثين، باختصار فى كل أشكال مذهب الغنوصية. فهذا التصور ينبع من مقولة إن الوجود المادى تجسيد للوجود الأولى أو الأصلي، وينبع كذلك من الفكرة القائلة بأن الإلهخلق الإنسان على صورته هو، تلك الفكرة التى تعتبر لب المذهب الأفلاطوني. كما أن ذلك التصور ينبع أيضا من العقيدة الهرمسية الغنوصية، التى تتمثل فى قوة خلاقة، سواء أكانت هذه

القوة بروميثيوس أم هرمس، وهذه القوة مشغولة بخلق البشر من الصلصال (أى التراب والماء، وهما العنصران الخسيسان المتبقيان من عناصر الكون الأربعة، بعد استخدام العنصرين الآخرين، أى النار والهواء، فى خلق الأرواح فى الوجود الأولى أو الأصلي). **تيمايوس** و **بروتاجوراس**، والكتابات الهرمسية اللاحقة تفسر كيف ولماذا خلق الإنسان على صورة الخالق.

عند بيكون، يمثل بروميثيوس أيضا الإنسان نفسه، ومعنى ذلك أن بروميثيوس يمثل العناية الإلهية ومخلوق هذه العناية فى الوقت نفسه، ذلك المخلوق الذى له عقل إلهى على الأقل. بعبارة أكثر وضوحا، بروميثيوس هو الإنسان الأول الذى كان روحا ونارا، ذلك الإنسان الذى تزعم ثورة الأرواح الأولى على الإله، كما نجد فى تعاليم هرمس ترسمجستوس.

يلجأ بيكون نفسه إلى الفلسفة الهرمسية ليدعم نظريته أن الإنسان هو العالم الأصغر لأنه يقول: " لا يفوتنا أنه فى الكتلة والتكوين الذى خلق منه الإنسان، مزجت الجزيئات المأخوذة من الحيوانات المختلفة بالطمى وخلطت. فليس أصدق من أن الإنسان مؤلف من أجزاء دون كل الأشياء الأخرى فى الكون، لذلك أطلق عليه القدماء – عن حق – الكون الصغير. فبرغم أن الكيميائيين السحرة يقولون أن الإنسان يشتمل على كل المعادن وكل الخضر، الخ أو ما يناظرها، فأنهم يستخدمون كلمة العالم الأصغر بمعنى حرفى وواسع جداً، وبالتالى أفسدوا روعتها وشوهوا معناها، إلا أن جسم الإنسان يحتوى على كل الأشياء الموجودة، سواء أكانت هذه الأشياء مركبة أم عضوية وذلك أقوى وأرصن حقيقة. كل ذلك يفسر لنا امتلاك الإنسان لكل هذه الملكات والقوى الرائعة .... "

لم يستحدث بيكون هذا التأويل لبروميثيوس على أنه رمز العناية الإلهية فلقد وجده عند أفلوطين.

(ب) هناك جانب جدير بالملاحظة فى هذه القصة المجازية فبدلا من أن يرحب الإنسان ببروميثيوس ويقدم له آيات الشكر، غضب واحتج وشكاه هو وناره لجوبيتر. وأعجبه هذا الفعل كثيراً، لأنه أضاف فوائد جديدة للبشرية فكيف تلقى خطيئة نكران الجميل لخالقه، وهى خطيئة تشمل كل الخطايا الأخرى، كيف تلقى هذه الخطيئة الاستحسان وحسن الجزاء؟ وما التطور المحتمل لهذه القصة؟ لكن ليس ذلك هو المقصود فمعنى هذه القصة المجازية يتمثل فى أن

ارتياب البشر فى طبيعتهم وفى الفن واتهامهم لهما ينبعَ من حالة عقلية ممتازة ويؤدى إلى الخير، ونقيض ذلك مكروه من قبل الألهه، وعاقبته سيئة. فمن يعظمون الطبيعة البشرية ويشيدون بالفنون المتعارف عليها عندهم ومن يفتنون بما توصلوا إليه وطوروه، كل هؤلاء ناقصون، ينقصهم تعظيم الطبيعة الإلهية، تلك الطبيعة التى يزعمون أنهم يتشبهون بكمالها، كما ينقصهم ارتقاء الإنسان، لأنهم يعتقدون أنهم وصلوا إلى قمة الأمور وأنجزوا عملهم المنوطين به، وبالتالى ليسوا فى حاجة لأن يطمحوا إلى شئ أخر. من جهة أخرى، أن من يرتابون فى الطبيعة والفنون ويتهمونهم، وبالتالى يكثرون من الشكوى متواضعون فى إحساسهم، كما أنهم يمتلكون دافعاً دائماً للابتكارات الجديدة والاكتشافات الدائمة... لذلك فليعلم كل البشر أن تفضيل الشكوى من الطبيعة والفنون شئ محبب للآلهة، وينزل عليهم منحاً وهبات من الخير الإلهي. وليعلموا أيضا أن اتهام برومثيوس، خالقنا وسيدنا بالرغم من كل شئ، وأن كان اتهاماً حاداً وقاسيا، لهو اعقل واكثر فائدة من الشكر والتهليل. وليعلموا كذلك أن الزهو بالوفرة والرخاء أحد الأسباب الأساسية للعوز والحاجة.

يتجلى بيكون هنا فى أفضل حالاته. وأى كان المعنى الحقيقى للتنديد ببرومثيوس واتهامه، فإن تأويل بيكون لهذا الجانب من القصة يعد إضافة حقيقية للتراث البروميثي. فبعد أن يبلور فكرة الإنسان كعالم مصغر، يتنبه بيكون للخطر الكبير الكامن فى هذه الفكرة. فجانب العناية الإلهية فى عقل الإنسان ذلك الجانب الذى يؤهله لمكانته المتميزة فى الكون، يشوبه عيب أخلاقى داخلي، ذلك العيب الذى يعرف بخطيئة الكبر والغرور. ويعرف بيكون اتهام برومثيوس ونهره على أنه تمظهر للحس الأخلاقى العالى عند البشرية، ذلك الحس الذى يدرك الطبيعة الشيطانية الكامنة فى عبقرى خلاق. بمعنى أخر، أدرك بيكون الغموض الظاهرى التراجيدى فى طبيعة الساحر الذى يعتبر جوهر التجربة البروميثية. فكما أكد بيكون ضرورة الساحر، أبرز أيضا ضرورة تعذيبه. فالمعرفة المعذبة من صميم الفكر الإسخيلي. ففكر بيكون الراقى جنبه الهرطقة المانوية التى أصابت بعدواها بعض البروميثيين فى عصر النهضة، خاصة شعراء البلياد والهيومانيون من مدرسة سترسبورج ذوى النزعة الإنسانية. ليس معذب برومثيوس قدر شرير كما عند رونسار، أو جوبيتر شرير كما فى **برومثيوس** سترسبورج، ولكنه جوبيتر خير يمثل سيطرة العقل على الحب، ويعذب العالم الأصغر لأنه يظن نفسه العالم الأكبر. كما أن بيكون عندما قبل المبادئ الأساسية للأخلاقيات المسيحية، لم يقبل المبدأ

الهرمسى المبتذل الذى يقول أنه يمكن الوصول للمعرفة بدون عذاب أو ألم، ويمكن الإبداع والخلق دون خطيئة.

(ج) أما بالنسبة للهدية التى يقال إن البشر تلقوها مكافأة لهم على اتهامهم لبرومثيوس وناره، أى زهرة الشباب التى لا تذبل، فيبدو أنها تدل على أن القدماء لم يقنطوا من الطرق والأدوية التى تؤخر الشيخوخة وتطيل العمر، ويعتقدون أنها من الأشياء التى كانت فى يد البشر، لكنهم أضاعوها نتيجة لكسلهم وإهمالهم، ولا يعتبرونها من الأشياء المحرمة تماما، أو الأشياء التى لم تقدم لهم من قبل الآلهة. فيبدوا أن القدماء يعتقدون أنه يمكن تحقيق ذلك من خلال استخدام النار استخداماً حقيقياً ومن خلال اتهام أخطاء الفن وإدانتها بقوة وعدل، كما يعتقدون أيضا أنهم يفتقدون الخير الإلهي، بل يفتقدون أنفسهم.

وهنا يتلمس بيكون طريقه ويصل بالفعل إلى شرط التصالح الوحيد الذى يمكن أن يحل الأزمة بين برومثيوس فى الإنسان وزوس فى الإنسان. " الاستخدام الحقيقى للنار شئ لا غنى عنه فى هذا التصالح. فلابد أيضا من "اتهام أخطاء الفن وإدانتها بقوة وعدل". فى الحقيقة، إن الاستخدام الحقيقى للنار مجرد نتيجة للوعى بجانب الشر فيها، ولا يمكن الوصول إلى هذا الوعى إلا من خلال الألم والعذاب، فبدون هذا الألم سيظل برومثيوس فى الإنسان غارقا فى خطية الكبر. فيعتبر هذا الوعى محاكمة للذات وتعذيبا لها، حيث يضطهد العقل فى الإنسان الحب فى الإنسان لصالحهما معا. ويكافئ الإنسان على التشهير بنفسه بأن يصير إلها، ذلك التأليه الذى يتجلى فى الوصول إلى بستان الهسبريات، حيث لا يذبل الشباب أبدا. يقول بيكون: "أما بالنسبة لعلم التنجيم، فملئ بالخرافات، ونادرا ما نجد فيه شيئا صحيحا. ومع ذلك لا يجب أن نرفضه رفضا تاما. بل نطهره مما يشوبه" (ارتقاء المعرفة، الكتاب الثالث). يحل هذا التطهير مشكلة المعرفة، كما أنه لا يمكن أن يتم إلا من خلال مطهر. إن تطهير علم الكيمياء السحرية ليس إلا الوجه الأخر من تطهير الكيميائى الساحر. والمبدأ الهرمسى الذى يسلم بالفضيلة الفطرية لهرمس فى الإنسان يفصل المعرفة عن الخطيئة ويحطم مبدأ المعرفة من خلال الألم. وبهذا المعنى لم يكن بيكون تلميذا لهرمس.

(د) بوجه عام تُفهم باندورا، بحق، على أنها اللذة والشهوة الحسية. وبعد ظهور الفنون والثقافة والرفاهية البشرية، دبت فيها الحياة من خلال هبة النار. لذلك ينسب لفولكان الذى يمثل النار، خلق اللذة أو باندورا.

ترجع هذه الرواية إلى هسيود، وتركز تركيزا تاما على دلالات السقوط من خلال الجسد (أي الخصوبة) الذى يرتبط فى الغالب بفكرة حواء. وبيكون لا يساوى بين باندورا والمعرفة الإلهية مثلما فعل الأفلاطونيون المحدثون، لأنه يعتقد أن هناك غاويتين، إحداهما طيبة وهى منيرفا، والأخرى خبيثة وهى باندورا. أما بروميثيوس عنده فتميز بأنه ناسك زهد فى المتع الدنيوية عندما رفض باندورا.

أتباع إبيمثيوس لا يحتاطون للمستقبل ولا يهتمون به، ويفكرون فقط فى كل ما يجلب لهم اللذة فى اللحظة التى يعيشون فيها، ولذلك يعانون الكثير من الهموم والمشاكل والمصائب، ويتصارعون معها دائما. ولكنهم فى الوقت نفسه يتلذذون بعبقريتهم ويتلهون بعقولهم، حيث يجعلهم جهلهم يفعلون ذلك، وتراودهم آمال ساذجة يستمتعون بها كما لو كانوا فى حلم جميل، وبذلك يحلّون تعاسة حياتهم. على العكس من ذلك نجد أن أتباع بروميثيوس، وهم البشر الحكماء المحتاطون للمستقبل، حذرين زاهدين، الأمر الذى يمكنهم من تجنب الشرور والبلايا. لكن هذا الخير يصاحبه شر من نوع ما، ألا وهو أنهم يحرمون أنفسهم من متع الحياة ومباهجها، ويصلبون عبقريتهم، (والأسوأ من ذلك) يعذبون أنفسهم وينهكونها بالمشاغل والعزلة والمخاوف الداخلية. فبما أنهم مقيدون فى عامود الضرورة، تقلقهم أفكار لا تحصى (أفكار تصورها لهم خفة عقلهم فى شكل نسر)، أفكار تطعن الكبد وتنخره وتبليه...

يتساءل أفلوطين قائلا: "ألا يدل رفض بروميثيوس لهذه الهدايا على أنه من الأفضل اختيار حياة العقل؟". وتدل هذه الصورة عن بروميثيوس، سواء كانت عند أفلوطين أم عند بيكون، على أن هناك تناقضا فى مفهوم الأفلاطونيين المحدثين للمارد. فلو كان المارد أعلى من مقتضيات الجسد لدرجة أنه يحذر إبيمثيوس من باندورا، كان من الصعب علينا أن نتكلم عن إثم بروميثيوس. لكن هذا التناقض مجرد تناقض ظاهري. فإذا كان الجسد يمكن أن يفتن الجسد، فيمكن للمعرفة (الإلهية) أن تفتن الروح. ونجد نفس الازدواجية فى مفهوم "وعرف آدم حواء"، فلقد عرفها على مستويين. عرفها أما للبشرية على مستوى الجسد، وأما للحكمة الخلاقة على مستوى المعرفة، وتتجلى هذه الازدواجية فى تواجد رمزين الشجرة معا: شجرة الحياة وشجرة المعرفة. فبالرغم من زهد بروميثيوس السامي، فإنه يسقط من خلال منيرفا (المعرفة) كما سقط إبيمثيوس، على مستوى أدنى، من خلال باندورا. فى بعض الروايات، تسمو باندورا نفسها وتصير كائنا راقيا قريبا من المعرفة، تلك المعرفة التى تعتبر وسيلة السقوط ووسيلة إعادة التوليد فى آن. على كل، يتم التعبير عن هذه الازدواجية فى الغالب من خلال التقابل بين شهوانية باندورا وروحانية منيرفا.

عامود الضرورة الذى قيد فيه بروميثيوس الحكيم يدل، على المستوى الإنساني، على أن بروميثيوس المحتاط للمستقبل يرتبط بإبيميثيوس الذى لا يحتاط للمستقبل ارتباط زوس ببروميثيوس على المستوى الكوني. لذلك فإن بروميثيوس (العقل) يعذب إبيميثيوس (الجسد) حتى يصل الإنسان للحكمة من خلال العذاب الذى يكيله لنفسه. على كل، نتبين فى كلام بيكون أن الجسد هو الذى يعذب العقل، وليس العكس. وكلا النوعيين من التعذيب صحيح مما يرجعنا إلى النظريات التى تقول إن زوس كان يعذب نفسه فى بروميثيوس عندما قيده.

(هـ) أدرك بيكون إدراكا واضحا أن هرقل يمثل المسيح المنتظر الذى سيأتى فى نهاية الزمان ليفك أغلال الجنس البشري، فيرى أن خلاص البشر يتوقف فى الأساس على تدخل اللطف الإلهي، واعتبر هذا اللطف الإلهى قوة خارجية مثل المسيح المنتظر ذاته، إلا أنه لا يجزم القول فى ذلك، لأن رؤيته تسمح بوجود قلة من البشر ذوى "لطف" فطري، مثل هرمس، وبالتالى فهم مباركون منذ مولدهم. ولا يتوقف خلاص هذه النخبة المختارة على أية مساعدة خارجية.

أقلاء جدا من يحصلون على نصيبهم من كلا الطرفين، أى يحتفظون بمزايا العناية الإلهية ومع ذلك يخلصون أنفسهم من شرور العزلة والقلق. ولا يمكن لأى شخص أن يصل إلى ذلك النعيم المزدوج إلا بمساعدة هرقل، أى تماسك العقل وثباته، فذلك العقل الذى يحتاط لكل الأحداث ولا ينهزم أمام صروف الدهر يتنبأ بلا خوف، ويتمتع بلا نفور ويتحمل بلا جزع. ومن الجدير بالذكر أن هذه الفضيلة لم تكن فطرية فى بروميثيوس، بل كانت عرضية، حصل عليها بمساعدة قوة خارجية، لأنها شئ لا يمكن أن يصل إليه كل شخص ذى تحمل طبيعى فطري، فهى تأتى إلينا من الخارج، نتلقاها من "الشمس"، لأنها تأتى من الحكمة...

عندما يئول بيكون المخلّص هنا على أنه ليس طبيعيا فى الإنسان بل عرضيا، ذلك- المخلص الذى يأتى من الخارج ليحرر الإنسان من قيوده، فإنه يعلق على قول أفلوطين الذى يقول: "يأتى هذا القريب من الخارج: يخلصه هرقل الذى يمثل القوة التى يحتفظ بها لتحرير نفسه". وتركيز أفلوطين على صلة القرابة بين هرقل وبروميثيوس يجعله يتصور خلاص الإنسان على أنه شئ يمتلكه الإنسان داخله. يقول بيكون إن "اللطف" يأتى من الخارج. على كل، يتفق كل من بيكون وأفلوطين على أنه بالنسبة لأغلبية البشر على الأقل، لن يأتى هرقل إلا إذا جعل الألم الإنسان مهيئا لحلول اللطف عليه.

وهكذا ينظر بيكون إلى هرقل، في علاقته ببروميثيوس، على أنه مشابه للروح القدس المسيحية، أو الكلمة التي تنزل اللطف الإلهي على الإنسان. ليس هذا مجرد ظن أو تخمين لأن بيكون يختم حديثه عن بروميثيوس قائلا "هذه هي الرؤى التي أعتقد أنها كامنة في تلك الأسطورة الشائعة واسعة الانتشار. في الحقيقة هناك أشياء في هذه الأشياء تربط بينها وبين أسرار الدين المسيحي ربطا عجيبا عن طريق إبحاره، خاصة إبحاره في القدح الذهبي (الذي أهدته له الشمس) ليحرر بروميثيوس تشبه كلمة الإلهوهي تبحر في الإناء الهش بالجسد لتخليص الجنس البشري المتمرد. لكنني لن أخوض في مثل هذا النوع من التفكير، سأحجم عنه عامدا خوفا من أن أضع نارا غريبة في مذبح الرب."

هناك موضوعات أخرى ثانوية في بروميثيوس لبيكون، لكنها لا تعدو كونها تفريعات لحجته الأساسية. وتتلخص هذه الحجة الأساسية في أن بروميثيوس يرمز للعبقرية الخلاقة في الإنسان، خاصة كما يتجلى في بطل عصر النهضة، أي الكيميائي الساحر، الذي يتذبذب، مثل فاوست، بين زهد بروميثيوس وشهوانية إبيمثيوس. تكمن مأساة المعرفة، مثل مأساة الحياة نفسها، في أن امتلاكها محرم، بالرغم من أن البحث عنها مقدس. ولا يتمثل حل مشكلة الخطيئة في رفض الفعل الخلاق بل بالتشنيع بكل المساعي الدنيوية. وفي مطهر تعذيب الذات هذا يكمن الصراع الداخلي بين العقل والضرورة، فعندما يتطهر الإنسان في هذا المطهر يمكنه أن يبدع بلا خطيئة.

يمثل ذلك، كما سنرى، جوهر فلسفة كالديرون التي عبر عنها في مسرحيته العظيمة تمثال بروميثيوس. فتأثير بيكون في كالديرون واضح لا تخطئه العين، لكن كالديرون يتميز بأنه أول من عالج موضوع بروميثيوس معالجة مسرحية في العصور الحديثة وبالرغم من تصور أن بروميثيوس رمز العبقرية الخلاقة يرجع بجذوره إلى الفلسفة الأفلوطينية، إلا أن بيكون وكالديرون جعلا هذا التصور يتجاوز هذه الفلسفة. وكان الرومانسيون هم الذين استغلوا كل إمكانات هذا التصور وذلك رمز إلى أقصى حد

ابراهام كاولى

(١٦١٨ - ١٦٦٧)

بروميثيوس وردائه التصوير، ١٩٥٦

ينحصر اهتمام كاولى بموضوع بروميثيوس فى قصيدته القصيرة "**بروميثيوس المساء تصويره**". بوجه عام تبع كاولى التقليد السائد فى عصره الذى ابتعد عن إحياء الموضوعات والشخصيات الرومانية والإغريقية مما كان سائدا فى عصر النهضة، وحاول أن يستبدل تراث الكتاب المقدس بالتراث الكلاسيكي. ولم يكن ملتون رائد هذا الاتجاه بل كان عاملا حاسما فيه، فيمثل كوارلز البدايات المتعثرة للتراث التوراتى، ويمثل كاولى فى ما كتب باسم داود مرحلة وسط فى هذا الاتجاه، أما أعمال ملتون فتعتبر القمة السامقة لما أسماه كاولى نفسه "الشعر المسيحى".

حدد كاولى موقفه من التراث الكلاسيكى فى مقدمة طبعة ١٦٥٦ من أعماله الكاملة. "ما الذى يمكن أن نتخيله أكثر مناسبة لتزيين الفكر أو المعرفة فى قصة ديوكاليون مما نجده فى قصه نوح؟ ألن تزودنا أعمال شمشون الجبار بمادة ثرية بدلا من أعمال هرقل؟ أليست بنت بفتاح مثل إيفيجينيا؟ أليست صداقة داود ويوناثان تستحق الاحتفاء بها أكثر من صداقة ثيزيوس وبيرثيوس؟ ألن تزودنا رحلة موسى وبنى إسرائيل فى الأرض المقدسة بمادة للشعر أكثر ثراء من رحلات أودسيوس أو إينياس؟" إلا أن ذلك لم يمنع كاولى من كتابة "قصائد بندارية" و"قصائد أناكريونية".

إن قصيدة "بروميثيوس المساء تصويره" قصيدة قصيرة، فتشمل على أربعة مقاطع فقط، لكنها تنطوى على طاقة تعبيرية فى هذا الموضوع لا تدانيها فيها القصائد الطوال.

ما أشقى بروميثيوس
ها هو يعانى شقاءه الثاني!
لا تصوروه ثانية أيها الرسامون
لأن رسمكم يزيده عذابا

فيلقى باللوم عليكم أكثر من لومه لجوبيتر العظيم.
رسمكم يفوق قسوة النسر
لو أن كبده عاد ينمو مرة أخرى
ارحمه يا جوبيتر، واغفر له سرقته الجريئة
امنحه النار التى سرقها منك

تكمن قوة هذه الأبيات فى دمج المعرفة باستدرار الشفقة والعطف دمجا يمزج بين الشعر الذى يهدف لشيء ما وبين جوانب هامة من التجربة البروميثية. ويسخر كاولى من الرسامين فى عصره، لأن صورهم السيئة لبرومثيوس تعتبر صلبا ثانيا للمارد المعذب، ذلك الصلب الذى يعذب المارد أكثر مما يعذبه نسر زوس. لكن هذه السخرية تختفى فى الدعاء الأخير :

ارحمه يا جوبيتر، واغفر له سرقته الجريئة
امنحه النار التى سرقها منك.

يبدو أن كاولى فهم التصالح الضرورى الذى ينبع من الموقف البروميثي، ذلك التصالح الذى يتمثل فى فك أغلال برومثيوس، وهو تصالح يشبه الاعتقاد الشائع بفك أغلال آدم فى نهاية الزمان، ويشبه أيضا أغلال إبليس حسبما يعتقد الغنوصيون. ويتكشف هذا الموقف أكثر فى ضوء رؤية كاولى لمشكلة الخطيئة الأولى:

شجرة المعرفة،
أى غياب معرفة.
رغما عن المتشددين

١

نمت الشجرة المقدسة وسط البستان الجميل
حط عليها طائر العنقاء

وبنى عشه العطر.
هذه الشجرة اللامعة التى تظهر المنطق الصحيح
كل ورقة منها تبعث أفكارا عليمة
وكانت التفاحات دالة ذات معنى.
لونها واضح ومقدس،
ظلها يتمدد تحتها يبز كل الأضواء نورا

٢

لا تأكلا منها،قال الرب،فهى طعامى وطعام الملائكة
موت محقق
ذلك الذى يقبع فى قلبها كنودة سامة.
لا يمكنكما أن تعرفا وتعيشا
ولا تعيشا أو تعرفا وتأكلا.
هكذا تكلم الإله،
لكن الإنسان أعمى،
وجاهلا أكل منها ليعرف
فما ازداد إلا عمى
ومن أغوته حتى يأكل منها
فاق عماها عماه

٣

المعرفة الوحيدة التى أكتسبها الإنسان من ذلك
أنه عرف أنه لا يعرف شيئا
عريان لا يستره شئ
انكشف له جهله المخزى فخجل منه.

ومع ذلك يبحث فى الاحتمالات
والبلاغة والأباطيل
ويريد فى كبرياء عقيم
أن يغطى هذا العرى بأوراق صغيرة ذابلة

٤

لذا، قال الرب، يا أبناء الأرض التعساء
ستتعبون بحثا عن الأكل هباء
فلن أكفل لكم شيئا
وبالوجع تلدون أولادكم الأعزاء
وهذه الحية أيضا، كبرهم،
تغرى بالأشياء المحرمة،
تلك الشهوة العارفة الفصيحة
بدلا من أن ترتفع قامتها، تسعى على التراب

أن العرض المعتاد لتجربة آدم وحواء فى الجنة يركز على جوانبها السيئة- العصيان والسقوط. لكن عرض كاولى يظهر أن هذه التجربة لم تكن عقيمة فى *مجملها*، فتعلم الإنسان منها شيئا غاية فى الأهمية، ألا وهو وعيه بضعفه، ذلك الوعى الذى يعتبر الخطوة الأولى على طريق المعرفة. هذا الجانب من تجربة آدم وحواء واضح فى وصف التوراة للسقوط، لكن مغزاه الحقيقى يضيع فى زخم الحادثة اللافتة للانتباه، ألا وهى طرد آدم من الجنة. إن وصف كاولى "للشجرة اللامعة" التى نجدها عند الأفلاطونيين المحدثين الذين قوضوا دعائم الموقف المسيحى أكثر من أى معسكر آخر، يدل هذا الوصف على مدى إعجاب كاولى بهذه الشجرة، ورغبته فى أن يأكل من تفاحاتها الدالة ذات معنى، وبالرغم من قبول كاولى لوصف السقوط كما يظهر فى التوراة، إلا أن الخطيئة الأولى تفتنه. ويمثل كاولى منطقة وسط بين شعراء الكافالير والشعراء المتافيزيقيين.

كالديرون

(١٦٠٠ - ١٦٨١)

تمثال بروميثيوس: كتبت ح ١٦٦٩

نشرت ١٦٧٧

-١-

كالديرون أول كاتب حديث يتناول موضوع بروميثيوس فى شكل مسرحى وبطريقة أدبية خالصة. وقبله، ناقش كتاب الأساطير فى عصر النهضة أسطورة بروميثيوس بأسلوبهم الأخبارى المعهود على أنها جزء من التراث الكلاسيكي. واكتفى الشعراء بالإشارة إلى أسطورة بروميثيوس إما لتزيين شعرهم أو لإثرائه بالدلالات العميقة للأسطورة ،بحث الفلاسفة فى الحقائق الإنسانية وما فوق الإنسانية المستترة فى الرمز أما كالديرون فتفوق على ناتالى كونتى و شكسبير و بيكون إذ تناول ما لم يتناوله إسخيلوس، وحاول أن يعيد خلق الرمز الذى تجاهله الأدب منذ الكاتب لوسيان. ظل كالديرون لأكثر من قرنين المصدر الأساسى الذى يمتح البروميثيون المحدثون بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فأثر فى ليساج وفولتير وجوته وكينيه ومينار ولونجفلو، كما أثر كذلك فى وليام فون مودي. وبالرغم من أن المصادر التى استقاها كالديرون مجهولة فى الغالب ، إلا أنه ذو حضور طاغ نكاد نلمس أثره عند كل الكتاب، فلقد كان القدوة التى احتذوا بها. ومن المحتمل أن العديد من الكتاب الذين تناولوا أسطورة بروميثيوس يدينون لكالديرون دون أن يدركوا ذلك.

اتبع كالديرون عادة المسرح الأسبانى عندما قسم عرض تمثال بروميثيوس، إلى ثلاثة أيام، بدلا من ثلاثة فصول. لهذا الجانب الشكلى دلالة كبيرة، فالأيام الثلاثة، تمثل أجزاء الثلاثية فكالديرون يتناول مراحل الأسطورة الثلاث، أى الخطيئة، والعقاب والتصالح، فيما جرى العرف بتسميته **بروميثيوس واهب النار، بروميثيوس فى الأغلال، وبروميثيوس طليقا**، وكل ذلك فى إطار الأيام الثلاثة. فى الواقع، ترك لنا كالديرون ثلاثية

بروميثية دون أن يقول ذلك. ولا يمكننا أن نتحدث عن "إسهامه"، لأنه كان حقا رائد النزعة البروميثية الحديثة.

عندما تناول كالديرون موضوع بروميثيوس واهب النار، استغل المفهوم الأفلاطونى المحدث الذى يقول إن صلب بروميثيوس كان عقابا له على حبه لمخلوقته، أى باندورا. ويروى فلجنتيوس وأتباعه كما يلي: بعد أن خلق بروميثيوس تمثال باندورا، ساعدته منيرفا على الصعود للسماء و سرقة نار الشمس حتى يبعث الحياة فى مخلوقته. ويجب ألا يعمينا هذا الإفساد الواضح للأسطورة الذى حول "هبة كل الآلهة " إلى مخلوقه بروميثيوس، يجب ألا يعمينا الإفساد عن جوهر الأسطورة، ألا وهى إن بروميثيوس اقترف سرقة النار لكى يبعث الحياة في باندورا. وسواء أكان هفستوس أم بروميثيوس أم هرمس الذى خلق باندورا، فهذى مسألة فرعية وتبقى الحقيقة الأساسية ثابتة: تكمن خطيئة بروميثيوس في رغبته فى القيام بدور واهب، بالرغم من أن هناك واهب حياة واحد فى الكون، ألا وهو زوس. وفى الحالتين، يظل هذا الدور من نصيب القوة الخلاقة. ووظيفة بروميثيوس التى تتمثل فى كونه الإله الأكبر للخزّافين الذين يعبدونه فى حى السراميك بأثينا تشهد بأن سارق النار أهتم أيضا بصناعة الصلصال، وأن رواية الأفلاطونيين الجدد لها جذور قديمة جدا.

إن استغلال كالديرون، فكرة بروميثيوس جالب النار كأساس للرواية التى تقول أن بروميثيوس خلق تمثال باندورا على صورة منيرفا وسرق نار الآلهة ليبعث الحياة فى هذه الصورة يعد نقطة تحول فى تاريخ النزعة البروميثية. أثر ذلك فى العديد من الكتاب تأثيرا كبيرا، تأثر به فولتير فى **باندورا**، وجوته فى **بروميثيوس**، وكينيه فى **بروميثيوس مخترع النار**، وبليدان فى **بروميثيوس حامل النار**. كما أن هناك العديد من الكتاب الذين اقتبسوا موضوعات فرعية من كالديرون، لكن أولئك الشعراء الأربعة هم الذين حاولوا أن يمسرحوا قصة بروميثيوس حامل النار مقتفين خطى كالديرون فى اليوم الأول من مسرحيته **تمثال بروميثيوس**. ربما رجع هؤلاء الكتاب إلى كتيبات الأساطير التى كانت شائعة فى عصر النهضة، لكنهم استمدوا جوهر الحدث وشكله من كالديرون، كما تدل على ذلك كثير من التفاصيل والمواقف فى أعمالهم. ومن المحتمل أن شافتسبرى نفسه وضع سكاليجر وكالديرون نصب عينيه عندما صور بروميثيوس على أنه رمز الفنان المبدع أو الخلاق. أن النظر إلى بروميثيوس على أنه القوة الخلاقة، سواء على المستوى الكونى أو المستوى الإنساني، هو المساهمة الحقيقية التى قدمها عصر النهضة واستوعبها عصر التنوير جيدا، حيث جعلها عصر التنوير عقلانية

وأضفاها على قصة آدم وحواء، كما نجد عند ليساج وفولتير وفيلاند. وفى عصر الإحياء الرومانسى، تم الرجوع إلى عالمية تأويل عصر النهضة وتجاهل التطبيق الصارم للرمز على الرؤية التوراتية للسقوط الأول، سواء كان هذا التطبيق مسايرا للعرف أم مغايرا له.

عندما حاول عدد من الكتاب المتأخرين أن يوفقوا بين قصة حامل النار وبين الوقائع التوراتية، كانت محاولاتهم بمثابة إبتعاد عن رؤية كالديرون، سواء كان هذا الابتعاد كليا مثلما حدث عند روبرت بريدجز، أم جزئيا كان عند المدرسة الأمريكية التى يمثلها ترمبول ستكنى ووليام فون مودي. لكن يظل تناول كالديرون لموضوع بروميثيوس حامل النار التناول الأكثر قربا من روح الأسطورة ومن فكر إسخيلوس حتى الآن.

-٢-

إذا نظرنا إلى تمثال بروميثيوس نظرة سطحية لم نجد فيها أدنى محاولة من كالديرون لأن يستعيد ما ضاع من إسخيلوس أو يكمله. فعند كالديرون، تبدو الشخصيات والحدث والبناء العام وحتى مادة المسرحية نفسها بعيدة تماما عما عند إسخيلوس. فبالإضافة إلى بروميثيوس الذى يمثل محور المسرحية فى كل الأزمان والأمكنة، هناك إبيمثيوس وباندورا، بالاس ومنيرفا، ميرلن وليبيا، تيمانتس وحشد من البشر البدائيين، ولا يظهر أى منهم فيما وصل إلينا من ثلاثية إسخيلوس، لكننا نشعر أن الشاعر الأسبانى استقى مادته من رواية متعارف عليها، دون كتاب الأساطير فى عصر النهضة جزءا منها، رواية ربما ترجع للعصور القديمة جدا، وربما تنبع من الجزأين المفقودين من ثلاثية إسخيلوس، رواية شوهتها الثقافات المتتابعة فى أوروبا الغربية.

يشخص كالديرون الجانبين المتناقضين للطبيعة البشرية، أى الجانب السماوى والجانى الدنيوي، من خلال النقيضين إبيمثيوس وبروميثيوس. فبروميثيوس عنده يمثل العبقرى المنعزل المنفصل تماما من كل المشاغل الدنيوية، مكرسا نفسه للتأمل والبحث عن الحقائق العليا للوجود، باختصار، يجسد بروميثيوس الكيميائى الساحر فى عصر النهضة. أما إبيمثيوس فتغلب عليه الغرائز الحيوانية ويجد متعة حياته فى الصيد والأعمال العنيفة الميالة للحرب. ويحدث الصدام الأول بينهما عندما يصنع بروميثيوس

تمثالا على صورة منيرفا، لكى يعبر عن ولائه لمنيرفا إلهه الفنون والعلوم، ألا وهو تمثال باندورا. ونشعر من البداية أن الصراع صراع سياسي. برومثيوس يريد أن يتوج منيرفا، أو الحكمة، ملكة على الناس البدائيين بجبال القوقاز. أما إبيمثيوس فيرفض سلطة منيرفا، لكنه مستعد لأن يؤسس عبادتها ويلتزم بشعائر العبادة، ويبنى هيكلا مهيبا لهذه الإلهة منيرفا، وعلى المستوى الشخصى يرمز هذا الموقف للعناصر المادية والروحية فى الطبيعة البشرية التى تتنازع على السيادة، ويرمز كذلك لاستعداد الجانب المتدنى فى الإنسان لأن يقبل شكليات العبادة دون أن يقبل سيادة الدين.

وكما هو متوقع، يقع إبيمثيوس فى الحب، لكنه لا يحب منيرفا مثل برومثيوس، بل يحب صورتها الأرضية المتدنية، أى تمثال باندورا، ذلك التمثال الذى صنعه برومثيوس على صورة منيرفا. وهذه الازدواجية التى تميز الإنسان البروميثى الإبيميثى تميز أيضا عروس السماء ذات الوجهين، وجه منيرفا روح العالم، ووجه بالاس الميالة للحرب التى تجسد المادة الفجة. وكلتاهما تنزل للأرض، فتنزل منيرفا لكى تبارك برومثيوس على ولائه لها وتنزل بالاس لتلعن إبيمثيوس لأنه قدس تمثال منيرفا. ينظر إبيمثيوس إلى منيرفا على أنها وحش، وينظر برومثيوس إلى بالاس على أنها تجسيد للشر. وتعبر منيرفا عن عرفانها للجميل لبرومثيوس فتصعد به للقصر السماوى حيث يسرق شعاع من أشعة الشمس وينزل به للأرض ويبعث به الحياة فى تمثال باندورا حتى يمجدوا منيرفا المثالية. من الجهة الأخرى، توغر بالاس صدر ربيبها إبيمثيوس ليحطم التمثال، ويعلن الحرب على برومثيوس. وينتهى اليوم الأول بسرقة النار.

تتمثل مشكلة حياة إبيمثيوس فى كيف يرضى الإلهتين فى نفس الوقت. فهو عبد لبالاس، لكنه يحب منيرفا، أو بالأحرى صورتها الأرضية المتمثلة فى باندورا، تلك الصورة التى يئولها كالديرون على أنها العناية الإلهية للزمن. لذلك يخطط لأن يسرق التمثال مثلما سرق برومثيوس نار أبولو على مستوى أعلى، يسرقه ويخبئه فى كهف بعيد حيث يمكن أن يعبده فى السر. لكن التمثال الذى دبت فيه الحياة الآن يرده بجفوة. يعتبر الأفراد البدائيون دبيب الحياة فى باندورا معجزة، لذلك يشرعون فى عبادة منيرفا وسط رقصات احتفالية وأغان جماعية. وأرادت بالاس الغاضبة أن تنتقم لنفسها فأنزلت دسكورد إلهة الشقاق حاملة قنينة مميتة وهى متخفية فى زى امرأة قروية. يقدم كل الحضور هدايا لباندورا من الزهور واللآلئ. وتقول دسكورد إن القنينة هى المهر الذى يقدمه الآلهة لباندورا. وعندما تفتح باندورا القنينة، يتصاعد منها بخار يرعب الناس ويربكهم. وبذا يبدأ حكم الشر، وهو يعتبر العقوبة لسرقة النار "لماذا

تستغربون الدخان ما دمتم سرقتم النار؟ ألا تعرفون آن ليست هناك نار بلا دخان؟" هكذا تقول دسكورد للحشد، وبذلك حصد البشر ثمرة النار المسروقة. فيقتل الأخ أخاه، ويتصارع إبيمثيوس مع برومثيوس وينقسم الكوراس إلى فريقين وتبدأ استعدادات على نطاق واسع، ويتقدم نصف المجتمع ليبيد النصف الآخر، حتى برومثيوس نفسه يمتلئ رعبا عندما يرى صنع يديه "باندورا التى سببت كل هذا الشقاء فى العالم". وتنوى باندورا أن تلقى بنفسها فى "البحر من على هذه الربوة العالية" إذا انفصلت عن خالقها (قارن انتحار أيو عند إسخيلوس). ينتهى اليوم الثانى بزلزال يهز الأرض، مما يذكرنا بنهاية **برومثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس. يناظر ذلك مشهد تقييد برومثيوس بالأغلال، بالرغم من أن هذه النهاية تعتمد على عقاب إبيمثيوس، لا برومثيوس.

أبولو الذى سرقت منه النار هو بطل اليوم الثالث، وتجادله كلا من بالاس ومنيرفا بالتناوب فى هذه القضية. وعندما تدين بالاس سرقة النار، يستشيط أبولو غضبا ويتوعد بتدمير برومثيوس والبشر الذين خلقهم. لكن عندما ترد منيرفا قائلة "ما الذى حدث؟ أليس كل النور ملكك كما كان من قبل؟" (قارن برومثيوس للوسيان)، يهدأ أبولو ويعد بالصفح عن المخطئين. ونشعر أن أبولو نفسه ضحية كذلك لنفس الازدواجية السائدة فى كل مكان. فعلى الأرض، يصل الصراع بين النقيضين إلى أعلى قمته. يطلب برومثيوس من الشعب أن يقدم القرابين لمنيرفا، بينما يطلب ابيمثيوس منه أن يقدم القرابين لبالاس. ولا يتدخل أبولو المذبذب لحل هذه القضية. وتقول دسكورد إن جوبيتر، بعدما رأى أبولو متذبذبا بين أختيه، قرر أن يترك برومثيوس لحكم البشر، ذلك الحكم الذى يقيد اللص (برومثيوس) بالأغلال طوال حياته الأرضية، ويقتل القاتلة (باندورا) التى تسببت فى إزهاق كل هذه الأرواح. يقبل برومثيوس قدره فى جلد ورباطة جأش، ضميره يؤنبه على الدوام. وهنا تقترح منيرفا "يا إله الرعد والعواصف، كيف تحتمل تصحيح خطأ بخطأ أكبر منه؟ أليست جريمة دسكورد التى سرقت صوتك أفظع من جريمة برومثيوس الذى سرق شعاعا زهيدا من أشعة الشمس؟ ... سأصعد وأعرض هذا التضرع العادل أمام العرش الأعلى". وأثناء طيران منيرفا للسماء، يقاد برومثيوس وباندورا إلى مكان التكفير، وبينما يرفع إبيمثيوس إشارة بدء تنفيذ الحكم، يظهر أبولو حاملا العفو الذى منحه جوبيتر للمذنبين (برومثيوس وباندورا). وهكذا تفك أغلال برومثيوس ويتم تحرير باندورا، ويبدأ أبولو فى تبديد الضباب الذى نشرته دسكورد فى كل مكان، مما يرمز لمجيء عصر السعادة. وينتهى اليوم الثالث بترنيمة سعادة وشكر.

-٣-

قضية كالديرون صعبة للغاية. فمن ناحية، هناك بعض الإشارات المشوهة تماما، فمثلا يقول عن برومثيوس وإبيمثيوس أنهما توأمان ليابتوس وأسيا، الأمر الذى يوحى بأنه لم يطلع على إسخيلوس مباشرة، وإنما من خلال وسيط. فعند إسخيلوس، تعتبر هسيون زوجة برومثيوس (قارن أسيا عند هيرودوت)، وفى الفترة الكلاسيكية بوجه عام كانت أم المارد إما كليمينيا (عند هيسود) أو جايا ثيميس (عند إسخيلوس). فقط فى الفترة ما بعد الكلاسيكية، خاصة تحت تأثير الافلاطونية المحدثة وفى أعمال كتاب الأساطير فى العصور الوسطى وعصر النهضة، تظهر أسيا على أنها أم برومثيوس، وإيزيس على إنها بنته (بلوتارك)، كما يسرى ذلك على باندورا على المستوى الرمزى (أفلوطين). ففى مصر، كانت عذراء العالم، إيزيس، أخت القوة الخلاقة، أوزيريس. ومن الناحية الأخرى، هناك مؤشرات تدل على أن كالديرون كان على دراية بفلسفة إسخيلوس وأسلوبه المسرحي، حتى إن لم يقرأ أعماله وليس ببعيد أن يكون قرأ شذرات من جزأى الثلاثية البرومثية المفقودين، شذرات تلقى الضوء على مجرى الأحداث فى هذين الجزئين أى **برومثيوس جالب النار، وبرومثيوس طليقا**.

يبدو أن كالديرون استقى فكرته التى تفيد إن برومثيوس مثل الكيميائى الساحر الزاهد الذى زار كالدانيا وأشور (يطلق عليها كالديرون سوريا) ليدرس علم السحر، ويبدو أنه استقى هذه الفكرة من **آلهة المدينة** للقديس أوغسطين ومن **حكمة القدماء**. كما أن التقابل بين النمط البرومثى والنمط الإبيمثى مستمد من بيكون. بالمثل يدين كالديرون لفالجنتيوس بفكرته القائلة إن برومثيوس خلق باندورا وسرق النار من الشمس بمساعدة منيرفا.

إن فك أغلال برومثيوس عند كالديرون يستدعى التوقف والتأمل؛ فالحدث فى اليوم الثالث يتبع نمط الحدث فى الجزء الثالث من **ثلاثية أورستس** لإسخيلوس، ففى **اليومينيات**، التى تتناول قصة **برومثيوس طليقا**، تنادى الفوريات، أى إلهات الغضب، بالعدالة وتطالبن بتعذيب المخطئ الذى أذنب فى حق كلتمنسترا. من جهة أخرى، يطالب أبولو بالعفو، وهو الذى جعل أورستس يقتل أمه الشريرة. وتتذبذب أثينا بين حجة إلهات الغضب وحجة أبولو، بين ضرورة العدالة وضرورة العفو، فتحول قضية القاتل إلى قضاة أريوباج الاثنى عشر فى محكمة أثينا، الذين يمثلون العدالة الأرضية؛ ويتذبذب هؤلاء القضاة أيضا فيلجئون إلى التصويت، ويصوت نصفهم لصالح المخطئ

ونصفهم الآخر لصالح العدالة، وهنا تتدخل أثينا التى تمثل اللطف الإلهى لتحل هذا المأزق وتضيف صوتها لصالح المخطئ، وبالتالى يطلق سراح أورستس. بالمثل، تلعب بالاس ودسكورد عند كالديرون دور إلهات الغضب اللاتى تطالبن بالقصاص باسم الإله المجروح أبولو. لكن منيرفا تدافع عن المخطئ لأنها هى التى أوصلته إلى القصر السماوي. وعندما نصل إلى مأزق **ثلاثية أورستس**، ذلك المأزق الذى يتجلى فى عجز أبولو عن حسم القضية، لا تحال قضية بروميثيوس إلى العدالة الأرضية، بل إلى لطف الإله. ومن الملاحظ هنا أن تطور الحدث عند كالديرون مطابق لتطور الحدث فى **ثلاثية أورستس**، ولا يمكن أن يرجع ذلك إلى الصدفة المحضة. فيبدو أن كالديرون وجد الحل أو خيوطه الأساسية على الأقل فى التراث الشعبى الهائل الذى ورثة عصر النهضة من العصور الوسطى، التى ورثته بدورها من العصور الكلاسيكية القديمة، وخضع هذا التراث للحذف والإضافة والتحوير وربما التشويه، لكن ظل جوهره سليم معافى يمكن التعرف عليه بسهوله. أليس تدخل بورشيا رمزا لنزول اللطف الإلهى لتخليص أنطونيو من العدالة الأرضية القاسية لحكمة فينيسيا الأريوباج؟ ألا يعتبر كوراس الاثنى عشر ماردا الذى ذكره شيشرون، ذلك الكوراس التائب والمغفور له، ألا يعتبر أريوباج مثاليا نتيجة لروابط القربى، مما يدل على أن إسخيلوس استخدم نفس الأدوات ونفس الأسلوب ليبرز الفشل الكامل للحكم البشرى عند التعامل مع قضية الجريمة والعقاب، والحاجة الدائمة للطف الإلهى.

تعتبر معالجة كالديرون لموضوع **بروميثيوس جالب النار** أقرب معالجة لروح الأسطورة حتى الآن، كما أن معالجته لموضوع **بروميثيوس طليقا** أسلم معالجة منذ أيام إسخيلوس، وقد لقيت معالجته الأولى قبولا كبيرا من العديد من الكتاب الكبار، إلا أن حله لقضية بروميثيوس لم يلقى إلا اللامبالاة عموما. ففك أغلال بروميثيوس بوجه عام جذب الشعراء أقل من سرقة النار، ويرجع ذلك جزئيا إلى أنه موضوع صعب التناول، ويرجع أيضا إلى أن كتاب الأساطير فى عصر النهضة لم يذكروا شيئا عن فك هذه الأغلال أكثر من أن هرقل هو الذى فكها. علاوة على أن هذا الموضوع مثبط للإلهمم لأنه يعنى اتخاذ موقف فى الأزمة الكبرى بين السماء والأرض، فلا يمكن أن تحل هذه الأزمة إلا على حساب أحد الطرفين، إما على حساب جوبيتر أو على حساب بروميثيوس. وأصبحت هذه القضية قضية سياسية فى الأساس عندما اتسعت الفجوة بين السلطة السائدة والفرد القلق المتمرد، وأصبح الانحياز لجوبيتر خيانة لحقوق الإنسان وانتهاكا لها، الأمر الذى جعل كل المعالجات اللاحقة لموضوع فك أغلال

بروميثيوس تطيح بجوبيتر، الأمر الذى يعد انتصارا جمهوريا مزهلا، لكنه لا يعد "صلحا" بأى حال من الأحوال. لكن كالديرون لم يهتم بسياسة الكون، فالقضية عنده قضية دينية فى الأساس مثلما كانت عند إسخيلوس، فلا يرى كالديرون إلا سياسة واحدة فى الكون، ولا يرى إلا علاقة واحدة بين الإنسان والإله. فقد قالت منيرفا كل ما يمكن أن يقال دفاعا عن بروميثيوس، وصار الأمر متروكا لجوبيتر ليصفح عن بروميثيوس أو لا يصفح. لكن عندما استغل بروميثيوس حق التضرع، لم يكن بإمكان جوبيتر إلا أن يعفو عنه. كانت الإطاحة بعرش جوبيتر، التى ميزت النزعة البروميثية فى القرن التاسع عشر، جزءا لا يتجزأ من التمرد العام على المعتقدات والأعراف فى تلك الفترة، وارتبطت ارتباطا وثيقا بالظروف الاجتماعية والثقافية التى ولدت ثورات ١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨ فى فرنسا. وكما سيرد فيما بعد، كان تسفيه فولتير لجوبيتر المثال الذى احتذى به المتمردون الشباب من مدرسة العاصفة والقصف فى ألمانيا وفرنسا وإنجلترا. وكان ذلك تشويها كليا غريبا تماما على روح الأسطورة وعلى رؤية إسخيلوس ذاته، وكان كالديرون يفهم هذه الرؤية وتلك الروح جيدا، بعد عام ١٦٦٩، مر أكثر من قرنين من الزمان حتى مجئ شاعر عام ١٩٣٥ ليحرر بروميثيوس دون اللجوء إلى الإطاحة بجوبيتر، ألا وهو الشاعر جوزيفان بلادان مؤلف **ملحمة بروميثيوس**، وكان شاعرا متوسط الموهبة، شبه مجنون، لكنه تمتع بقدرات صوفية خارقة.

رؤية كالديرون فى **بروميثيوس طليقا** فى اليوم الثالث لم يسبقه إليها أحد، إذا اعتبرناها مثالا على قربه من روح إسخيلوس الدينية وحرفته المسرحية. وهذه الرؤية تجعلنا نعيد النظر فى مادة اليوم الأول، وبالتالى نعتبره قريبا من الخطوط العريضة لمسرحية بروميثيوس جالب النار لإسخيلوس فربما كان خلق بروميثيوس لباندورا تحريفا لرواية قديمة أو دمجا لروايتين متشابهتين، وربما لم يكن كذلك. لكن نزعم أيضا أن حادثة سرقة النار لبعث الحياة فى باندورا، تلك الحادثة التى حفظها لنا فلجنتيوس وأتباعه، ما هى إلا صورة من رواية أصلية تلخص النقاط الأساسية من الجزء الأول المفقود من **ثلاثية بروميثيوس** لإسخيلوس. فى **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس، نجد جوقة عرائس البحر تندب قائلة: "أى بروميثيوس، هو ذا الدرس الذى تعلمته من رؤية القدر الذى حتم هلاكك. تسللت نغمات اللحن المختلفة إلى عقلي، نغمات زواجك وحمام زفافك، فدفعتها لأبارك زواجك. كم توددت إلى أختى هسيون بالهدايا وفزت بها زوجة لك." من الملاحظ أن هدية الهدايا التى تودد بها بروميثيوس لهسيون وصارت زوجته ما هى إلا النار المسروقة. أليس من الممكن أيضا أن بروميثيوس تودد كذلك إلى معشوقته

آسيا، التى تعتبر وجها من أثينا، تجد القوة الخلاقة الأنثوية، بأن نحت لها تمثالا على صورتها ليأبد جمالها، ومنحها الحياة لكى يخلد هذا الجمال على الأرض؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن كالديرون عندما مسرح بعث الحياة فى باندورا دل الكتاب اللاحقين المهتمين بموضوع **بروميثيوس جالب النار** على الطريق الصحيح.

الباب الثانى

جوبيتر إلهًا جبارًا

برومثيوس فرعا

جوبيتر إلها جبارا: بروميثيوس فرعا

مع انتهاء عصر النهضة والإصلاح الديني، وبداية الحضارة الأوغسطية، حدث تراجع بيّن في النزعة البرومثية، كجزء من الفروق في الاهتمام بالمشكلة الإنسانية بوجه عام، ومن مولد كل ما هو اجتماعي بالمعنى الضيق للكلمة. ولم يكترث مفكرو ذلك العصر بالمبدأ الدينامي لأن حضارتهم كانت تقوم على العلاقات الثابتة. والحق أنهم كانوا يستريبون في كل ما يمثل تهديدا للاستقرار الاجتماعي. وهل هناك ما هو أشد تهديدا من عبادة ملبومينا، ربة التراجيديا؟! فالتراجيديا لا تكتفي بالحفاظ على مشكلة الخير والشر، بل تتلمس أيضا المصالحة النهائية بينهما تحت مفهوم متناقض ذاتيا يتمثل في "البطل الآثم". فمن وجهة نظر الأوغسطيين، لا بطولة في الإثم، بل نذالة ليس إلا. والتعاطف مع سقوط البطل الآثم ليس تجديفا أخلاقيا معلنا فحسب، بل يزيد عليه تمردا سياسيا مضمرا. ثم كان التحول إلى شكل فني جديد انحاز له المبدعون والمعجبون حيث تربعت ثاليا ربة الكوميديا على العرش.

وتمثل التعبير الملموس عن هذه الحالة الفكرية في عصر عودة الملكية والقرن الثامن عشر في غلبة الكوميديا ومشتقاتها من الهجاء والمحاكاة التهكمية والهزليات أو البرلسك، والتقليد الساخر، والسخرية من البطولة في أسلوب ملحمي زائف. ولا يعني ذلك أن الأوغسطيين كانوا أقل احتفالا بأبطال التراث الكلاسيكي من أهل عصر النهضة أو حتى من أصحاب الحركة الرومانسية، كل ما في الأمر أن اختلفت معالجتهم لهؤلاء الأبطال، إذ وجدوا فيهم مادة خصبة لطرائقهم التعبيرية، فولّد الملحمي والبطولي شبه الملحمة الساخرة من البطولة، وسدت الفجوة بين المضحك والسامي، ولم تكن لديهم مقدسات في هذا الصدد، فشملت المحاكاة التهكمية هوميروس وفرجيل وأوفيد، ولم يفلت منها لا إسخيلوس ولا سوفوكليس ولا يوربيدس. ففي ١٦٨١ نشر كاتب مجهول المؤلف **هوميروس على الموضة..ممسخرا على الطريقة الإنجليزية: أو، قصيدة تهكمية على الكتاب التاسع للإلياذة**. ونشر جون أولدهام **آلام بيبليس من مسخ الكائنات لأوفيد، محاكاة هزلية إنجليزية (١٦٨٢)**. كما نُشرت **محاورات لوسيان مقلدة بأسلوب البرلسك (١٦٨٤)**، وكاتبها الإنجليزي مجهول. وفي عام ١٦٨٩ رفع جيمس فيرويل الكتاب السادس من الإنيادة إلى مستوى "العصر الحاضر". وظهر عمل مجهول المؤلف يحمل عنوان **أكتيون، النص الأصلي لهورن فير، محاكاة فكاهية لحكاية أورفيوس** (١٦٩٢)، وفعل جون كراون نفس الشيء بديرو وإينياس (١٦٩٢). وفي العام

نفسه صدرت محاكاة فكاهية جديدة لحكاية أورفيوس بقلم جون دنيس. ولم تكن نزعة المحاكاة التهكمية قاصرة على المؤلفين صغار الموهبة، فقلد جوناثان سويفت حكاية أوفيد "بوكيس وفيلمون" تقليدا ساخرا (١٧٠٩). وفعل جون جاى نفس الشيء بحكاية "كيفيسا" (١٧؟)، واستمرت هذه النزعة طوال القرن الثامن عشر، فتطالعنا أعمال من البرلسك مثل **فينوس ومارس متلبسين بالزنا** (١٧٦٣) لرونالد رجلن، وأخرى مجهولة المؤلف مثل **أبطال الوثنية، أو مارس يجعل من فولكان ديوثا** (١٧٦٩)[٤]. ومن المؤكد أن هذه النزعة جاءت من فرنسا، كمايقول إلبرت وست فى كتابه **تأثير فرنسا على شعر البرلسك الإنجليزى ١٦٠٠ - ١٧٠٠ (١٩٣١)**. ورغم اختفائها التدريجى مع تقدم الزحف الرومانسي، إلا أنها ظلت فى حالة كمون إلى أن اندلعت مرة أخرى فى العصر الفكتورى مستعيدة قوتها وسابق حيويتها.

كان موضوع برومثيوس من موضوعات التراث الكلاسيكى التى تناولها الأوغسطيين بمحاكاتهم الساخرة. ففى عام ١٦٨٢ استخدم نكولاس برادى **حرب العمالقة** أداة للهجاء الاجتماعي (ن. ١٦٩٧)، ونشر ب. م. (من المحتمل أن يكون برنارد ماندفيل) **تيفون، أو حروب الآلهة والعمالقة: قصيدة تهكمية تحاكى السيد الكوميدى سكارون** (١٧٠٤). ولنفس القائمة ينتمى عمل توماس بارنل **هسيود: أو نهوض المرأة** (١٧٢١)، ومؤلف سويفت **برومثيوس، عن وود لصاحب براءة اختراع التعريفة الأيرلندية** (١٧٢٤). إلا أن التوجه الكوميدى انحسر تدريجيا بنهاية القرن، وكانت أول تباشير العودة إلى ربة الشعر التراجيدى شيوع أسلوب جديد فى التعبير الشعرى كان يسمى "المونودراما"، فقدم من خلاله فرانك سايرز **باندورا: مونودراما** (١٧٩٢)، وإن استمرت تقاليد القرن الثامن عشر الأدبية فى زمن الحركة الرومانسية، كما يتضح من المحاكاة الهزلية لحكاية باندورا وبرومثيوس والآلهة لجورج كولمان، ونشرت بعنوان **النار، أو مُذكى الشمس** (إدنبره، ١٨١٦)، كما يعد **برومثيوس البريطانى** لجوزيف لويد بررتون (١٨٤٠) مثالا للآثار المتبقية من التقليد الأدبى للقرن الثامن عشر فى استخدام الأساطير القديمة فى أغراض الهجاء السياسي. وأغلب الظن أن عنوانها مستوحى من **أوفيد البريطانى** لديفيد كروفورد (١٧٠٣)، إلا أنها لا تدين لذلك الكتاب بشيء إذ اقتصر على "*رسائل الغرام*".

[٤] للحصول على قوائم أشمل لأعمال البرلسك والمحاكاة التهكمية فى العصر الأوغسطي، انظر ملحق دوجلاس بوش بكتابه التراث الأسطورى والتقاليد الرومانسية فى الشعر الإنجليزي، مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٣٧.

تستحق قصيدة بارنل **هسيود، أو نهوض المرأة** الاهتمام، إذ تحكى بأسلوب رشيق حكاية خلق باندورا، وقد بنيت جزئيا على شعر هسيود فى **أنساب الآلهة و الأعمال والأيام،** إلا أنها تتضمن العديد من الموتيفات التى لا تمت لهسيود بصلة، ومن الأمثلة اللافتة للانتباه دور بروميثيوس فى خلق البشر:

فى قديم الزمان، ولا يهم متى أو أين
كان ذلك قبل ازدحام الخليقة الدنيا بالبشر
واحد كان يدعى بروميثيوس، عاش بين الحجر
ولكنه – وبذلك تشهد أغنيتى – كان من نسل سماوي
قام هذا بنحت قوام رجولى من الطينة المعشبة
سارقا من زوس الشعلة الواهبة
دبّة الروح، ثم نما نبأ الحيلة الماكرة
فتحث ملك النجوم للص الذّرى اللاهبة:
–يا خبيرا بكل الفنون، ويا ذا الطموح المجنّح
من جرؤتَ على أن تسقى الطين نار الخلود
تمتّع بمجد مضى، تلك كانت هبة
وأما التى ستليها لمخلوقك المنكود
فهى منّي: انتقام يليق بحكمتنا الغاضبة
خدعة عذبة للقلوب، وداء جميل شديد
تحت وطأته يلعنون، ولكنهم يشتهون المزيد!

ثم يبدأ فولكان على الفور فى تنفيذ أوامر سيده: "أن يعالج الملاط فيلطّفه بيد أثيرية"، أى ببساطة يخلق المرأة الأولى. وحين تنهض باندورا كما صورها بارنل لا نرى فيها صورة الشر الحيوى، بل غادة مغناجا من القرن الثامن عشر، امرأة تصرع الرجال، على دراية بآداب الأوساط الراقية:

حين فرغ فولكان من مهمته، أتت ربة الفتنة الباسمة
واحتوت بين ذراعيها الجسد المتنفّس للمرة الأولى
فاكتسى ذاك من حضنها بشرة ناعمة
وبياضا من الفل والورد مجبولا
ثم بثّته فى قبلة من فنون الحيل
ذلك العبث الحلو - آه - بقلب جريح
والتهيؤ للحب ثم العدول الصريح
لثغة الدلّ مصنوعة، ونظرة الحب أيضا
والتورد من خجل كاذب يطرح الغرّ أرضا
غمزة السر، والخطو يسبح مثل الخيال
ركعة اللطف، تحديقة تتناسب والجفو بعد الوصال
وتقطيبة لازدراء المتيم، أمّا لفن الخضوع
فإطراقة العين، ثم فتور الضنى المصنوع
حيث تعترف الرغبة المدّعاة بحذق أريب
أنها تشتهى الاحتراق بنفس الإلهيب
بسمات طروبا تواسي، وغيثا يثير الجوى
وكل طبيعة كل فنون الهوى

هذه الباندورا التى تلثغ متكلفة الرقة تذكرنا بقصيدة ليساج صندوق باندورا ، وسنناقشها على حدة فيما بعد نظرا لأهميتها فى سياق تقاليد القرن الثامن عشر الأدبية. ولنذكر كذلك الدور الذى لعبه "عطارد" ليساج فى إفساد الحب البريء بالمال، حيث نقرا فى عمل بارنل:

هرمس الشاب، ذلك الإله المكير ذو الحيلة الواسعة
لف حول جبينها أفعى الغواية
فامتلأ عقلها بالمكائد وحيل الأنثى البارعة

وبصرْم عهود الهوى حين يدعو للكسب دا ع
واقتضاء الذين حظوا بالوصال الثمن
وفنون الخديعة والكيد فى سبيل الثراء
وأزدراء عاطفة القلب إن كان صاحبها معدما
فلا تغنم من دعة الزواج المستقر
إلا سوء خلق الزوجة اللجوج

ويقبل الإنسان باندورا وصندوقها كما فى الحكاية، فيتبع ذلك خروجه من الجنة. ويقابل بارنل بين حال الإنسان قبل السقوط وبعده، وفيما يلى وصفه للعصر الذهبى:

فى البدء صيغ الكائن البشرى ذكرا وحده
كان سيد نفسه، والأرض كلها ملكه
كل حورية فى الخمائل عشقا له هجرت دغلها
ومن البحر خرجت حورية الماء تخطب وده
ومهما يثر أو يدمدم عشاقهن القدامى
من ساتير، طرايطون، يزددن هن هياما
فحملن له وولدن بسر الكهوف نسل البطولة
لم يزلزله همّ، ولم يفترسه مرض
لم يمسه انحناء شيخوخة ولم يوهن عنفوانه
لم يعرف الحرب، ولم يصك سمعه تأنيب الأنثى وصخبها
ويقول لنا الشعراء ذلك كان العصر الذهبى

وعندما جاءت المرأة" وضعت لكل ذلك نهاية:

من معانى الحماقة جد جديد ومن عاديات الهموم
فشراً وضيقا نعانى ورضا الجميلات كدحا نروم

حلّ أو ضاع وانحل مثل العهود إذا غدرت أنثاها
التصاميم فى دناءتها لادعاء الهوى وتزييفه باقتدار
والتزاوج فى حطة لا يعرفها نزلاء الأوليمب الكبار
خارج البيت كدح وفى البيت ضجة
آه يشقى الرجال ضِعفا من أجل بيت سعيد
لعنة الغيرة، وخراب الأموال، الصراع
الطلاق، الفضيحة والعار بين الرعاع
سيف الغريم، خوف الجميلة من أن تجود
واحتقار الهُيام، ويأس الهوى والكنود
كل هذا، وألف بلا اسم لها بعد، مما نجد
وحذار، خلف هذا وذاك ألف بلا اسم لها، فارتعد

ومع أن بارنل يستخدم حكاية باندورا لاستعراض عيوب المجتمع، إلا أنه ينهيها بحادثة فكهة. فكان لابد أن تنتقم الصبايا من هسيود لتشهيره بهن. كانت إيفانت الجميلة مع عشيقها الوسيم ترويلوس فى تعريشة مخضوضرة هى لهما دار النعيم، فمر بهما هسيود صدفة وقد قادته خطاه المنومة إلى الغابة وهو مستغرق فى تأملاته الشعرية، فقتله العاشقان وقد ظناه العزول الذى يتلصص عليهما، وألقيا بجثته فى البحر: "والتقم البحر جثمانه ودرافيله حملته/ (كان ذلك أقصى ما تكرمت به الآلهة)/ إلى البر ثم رمته". تنوح ربة الشعر وتندب أمام جثمان الحكيم، ولكن كيوبيد الخبيث يضحك فى تشف، "ويكتب مغزى الحكاية فوق الرمال":

هنا حيث يرقد هسيود يا شعراء المستقبل
حاذروا أن تغضب مواعظكم الصبايا
لا حبيبا ولا عاشقا سائل دمه الأحمر
ذا قضائي، قتلته من غير سهم وذاق أذايا
ذاك شر يحق عليه ولا ظلم فى غدره
مات هسيود صريع نعيم لم يدرهِ

وننتقل من بارنل وقصيده الفاتن من شعر المجتمع إلى سويفت، الذى استخدم رمز بروميثيوس لغرض الهجاء السياسي، وذلك بمناسبة صك عملة نصف بنس من النحاس لأول مرة فى دبلن. والهجاء موجّه أساسا ضد صاحب براءة هذا الاختراع وليام وود، فكان ذو شخصية مريبة، ويبدو أنه قضى عقوبة فى السجن لعدم سداده ديونا ما، ويهاجم سويفت كذلك سير روبرت والبول رئيس وزراء إنجلترا، أو سير روبرت براس (وتعنى الصفيق) كما أطلق عليه، الذى صرح بصك هذه العملة، ودوقة كندال التى تورطت فى هذه القضية وقاسمت وود المكسب. وبالمرارة المعهودة فيه، يوسع سويفت مدى أهجيته ليشمل الميل الفطرى للفساد فى طبيعة الإنسان. هنا تصبح اللغة أكثر شراسة ، والسخرية أكثر لذوعا، والتصوير الفنى أكثر عمقا مما نجد فى محاكاة بارنل التفكيهية الظريفة ذات النبرة التعليمية:

ثمة سلسلة تتدلى من جوبيتر
وفى عرشه أوثقت فى رباط متين
من متانتها قيل والقول للعارفين
يتعلق فى طرفها الأدنى ما يخص البشر
وروى الشعراء القدامى بأن كانت السلسلة
فى صبا جوبيتر ذهبا كلها
فسطا بروميثيوس عليها ونوّبها بسائله
ثم حوّلها عملة، وأتى بدلا منها
بسلسلة من نحاس وفينوس لم تعترض
بعد أن ألقمها رشوة. وفى ظل تلك النحاس
رأى جوبيتر أنه لم يعد فى التعبد أى حماس
لم يقم معبد لتقديسه فوق أية أرض
لم يفح للقرابين طيب شواء على مذبح العابدين
باختصار، تملكت الفوضى وأغارت على العالمين
وكأنها تبتلع الأرض فى جوفها،

واعترى جوبيتر فى علاه العجب
ناظرا حوله لم يعد يتعجب بعد ظهور السبب
واستبان جليا سر مروق الخليقة من كفه الحاكمة
وأن الرعية لا شيء يربطها غير سلسلة من ذهب
فشيّع عطارد لأخيه إله الثراء
ليرسل له سلسلة أخرى من ذهب
وأما برومثيوس فألقاه فوق صخرة
مسلسلا بتلك التى صاغها من نحاس وضيع
على جبل القوقاز مرتعدا من صقيع
والنسور تنوش مناسرها كبده النامية.
(برومثيوس،٢)

كان برومثيوس هذا الذى حول "فنه الكيميائي" ذهب جوبيتر نحاسا هو ديل وود، وفينوس التى "ألقمها رشوة فلم تعترض" هى دوقة كندال التى يدعوها سويفت فى قصيدة أخرى "الساحرة"، لأنها ساعدت وود فى تحويل المعادن هذا ("مجاز عن نقص الفضة لدينا"، (١٧٢٥).

يا آلهة شارع الصحافة امنحينى القوة
كى أبيّن فى حذر مقصدى من هذه الغنوة
أفصحى، من هو، من غير شك،
ذلك اللص العتيق برومثيوس؟ وود.
أما جوبيتر فمن السهل أن نحدسه
هو مولاى أسأل الإله أن يحرسه
ذلك الحداد اللصوص بلغت جسارته
أن سعى لاستلاب السلسلة الذهبية
التى تصل الملك المفتدِى بالرعية

وإبدالها بسلك نحاس صفيق
اعلموا أيها الناس: إن لم يكن يشاء المليك
غير هذا النحاس وإن كان سلسلة صلبة
ربما سوف يفتر فينا الولاء مفتقرا ذهبه
ولكنى أرتجى جوبيتر أن يهم لإصلاح ما قد فسد
وهذا النحاس الصفيق يمسخه حبلا من مسد
وقيدا لجيد برومثيوس يعلقه
عاليا فى الهواء وإن ما نمت كبده
ولا نسر فى الجو حلق
فغرباننا ناهشات على ويله تتحلق.
(برومثيوس، ٣)

أثارت حادثة وود فى أنجلترا وأيرلندا ما جعل سويفت وحده يكتب خمسة عشر هجاء وإبيجراما لاذعة فى الموضوع. وفى قصيدة أخرى "عن وود تاجر الحديد" (١٧٢٥)، يشبه سويفت وود بشخصية أخرى من عمالقة الأساطير الإغريقية: سالمونيوس المتمرد الآثم فى **الأوديسا والإنيادة**. ولكن قيمة "برومثيوس" سويفت تعلو على قصائده الأخرى عن وود وذلك لرمزيتها المزدوجة، ونقدها اللاذع للدوافع والروابط الإنسانية. ويظهر سويفت نفس السخرية الحريفة وهو يصف حالة الهياج الشاملة التى سببتها مغامرة برومثيوس الأيرلندى:

ومن أجل لعن ودحض أمقت عملة
التقى الناس من كل حزب ودين وملة
من حزب المحافظين ومن الأحرار والمتقلبون وأيضا أسرة هانوذ
الصاحبيون والملتزمون والمشيخيون
واتحد الاسكتلنديون والأيرلنديون والإنجليز والفرنسيون
بنفس الضراوة والحقد والاهتمام

ياله من حدث! النضار يؤجج فينا الحماس
للشجار وللدم، نبيا يؤلف بين القلوب النحاس.
(برومثيوس، ١)

كل هذه النماذج المعزولة عن سياقها تبرهن على تطويع قصة برومثيوس، خلال القرن الثامن عشر، لأغراض الهجاء، سياسيا كان أم اجتماعيا، والمحاكاة التهكمية التى تنتهى عادة بالوعظ الأخلاقي. وهناك أمثلة كذلك على استخدام هذا الرمز للإلهجاء الشخصي، كما نجد فى قصيدة لبرايد يقول فيها "برومثيوس، وهو يشكل السيد داي، نحت من الطين شيئا شبيها بالرجال". وفى جميع هذه الحالات، يبدو برومثيوس شخصا غير مقبول، بل نذلا لا يمكن التعاطف معه. وحتى فى زمن متأخر كعام ١٧٨٩، لم ير إرازموس داروين فى نسر برومثيوس إلا العقاب الإلهى للإفراط فى تعاطى المسكرات، وهو فى نظره انحطاط لتراث قديم كان يربط بين سقوط العمالقة والقدح الصوفى للروحيين أو الغنوصيين. ففى "غراميات النباتات" تقول الكرمة:

"اشربوا يا شباب بنهم" قالت الكرمة المغوية
وفى عينيها تلمع الدمعة السكرى ومن سكرها باكية
وتجلل هامتها بالكروم الحمر والورق الأخضر المستميل
ويسند خطوتها المترنحة الشمروخ الطويل
والعاهرة اللعوب تصطاد ببسماتها العذاب
خمسة عشاق بسطاء قادهم حظهم التعس إلى شباكها
"اشربوا بنهم" تهزج، وهى تشرع فى الهواء
الكأس المترعة "وانسوا همومكم"
بينما تعبس "كيميا" الشريرة فى وجه الحفل الرهيب
وتمزج السم فى الأقداح الملأى بخمر الآلهة
ويطل النقرس المفزع ضاحكا خلال المشهد المغبّش
ويلهث الاستسقاء المتورم متواريا فى الخلفية

وملتفا بثوبه يخفى البرص الأبيض بقع
ويتلوى الهياج المحتدم الصامت عاضا سلاسله
هكذا تحدى بروميثيوس غضب إله الرعود
حين سرق من عرشه المتأجج النار الأثيرية
وحملها فى مشكاة صدره من ممالك النهار
ليمنح ذلك الكنز الساطع لإنسانه المجبول من الطين
فارتمى على قمة جبل القوقاز الباردة مكبلا بسلاسل فولكان
يرفرف حوله النسر النحيل فاقد الصبر
بينما يشد هو ويجذب عبثا أعضاءه المتلوية
ليكسر السلاسل الصلبة أو يفلت منها
والطائر النهم، منتشيا بعذابه
يمزق كبده المتضخم بمناسر لا تعرف الرحمة
(غراميات النباتات، نشيد ٣، ٣٥٧-٣٨٠)

والحاشية التى كتبها إرازموس داروين للبيت ٣٧١ لها نفس الأهمية. ففيها يصل بمفهوم السكر إلى ما يضاهى الخطيئة الأولى التى أدت لسقوط الإنسان[٥]. عاش تفسير إرازموس دارون لحكاية بروميثيوس حتى فى التراث الرومانسي، فنجد ما يوازيه تماما فيما كتبه شلى من حواشى مبكرة لقصيدته الملكة ماب حين وصم واهب النار

[٥] "إن الحكاية القديمة عن بروميثيوس، الذى أخفى النار التى سرقها، فعوقب بعد ذلك بنسر يلوك كبده للأبد، تمنحنا رمزا بليغا عن تأثير تعاطى المشروبات الروحية، لدرجة أننا نميل للاعتقاد بأن فن تقطير الخمور، بالإضافة إلى عيره من العمليات الكيميائية (كصهر الذهب)، كانت معروفة فى أزمنة سحيقة ثم فقدت. فابتلاع جرعة من الخمر لا يمكن تمثيله فى لغة تصويرية بأفضل من صب النار فى الصدور. ومن المؤكد أن التأثير العام لتعاطى المشروبات المتخمرة أو الكحولية يتمثل فى *التهاب الكبد* أو تسرطنه أو فشله، وما ينتج عن ذلك من أمراض خطيرة متنوعة، كطفح *البرص فى الوجه*، *والنقرس*، *والاستسقاء*، *والصداع*، والجنون. ومن الجدير بالملاحظة أن كل *الأمراض التى يسببها تعاطى هذه المشروبات قابلة* لأن تصبح وراثية، تنتقل وراثيا حتى الجيل الثالث، وتتصاعد تدريجيا مع استمرار المسبب حتى تنقرض *العائلة* برمتها".

بأنه وغد، لأنه كان أول من علم الجنس البشرى استخدام النار لطهى اللحوم. وهذا ما أدى إلى سقوط الإنسانية من النباتية الهانئة للعصر الذهبى[٦].

ولكن عندما نضجت الحركة الرومانسية، شبت فى النهاية بالطبع عن العقلانية الباردة وغير الملهمة للقرن الثامن عشر، وفى رمز بروميثيوس أعادت اكتشاف المغزى الأسمى له كخالق العالم.

هكذا تقلص الاحتفاء ببروميثيوس فى القرن الثامن عشر. ففى أفضل الأحوال، حورت حكايته لتكون نقدا اجتماعيا لاذعا، رمزا يشرح العيوب الأخلاقية للمجتمع الراقي، التى خرجت كما قيل من صندوق باندورا. ويمثل برلسك ليساج **صندوق باندورا**، الذى احتذاه كثير من المقلدين، هذا المستوى فى الأدب خير تمثيل. وحتى روسو، فى عمله الشهير **أحاديث حول العلوم والفنون** (١٧٤٩)[٧]، يعزى سقوط الإنسان من حال بداعته الأولى إلى تأسيس بروميثيوس للمجتمع المتحضر.

[٦] انظر **هدلونج هول** لبيكوك (١٨١٥)، الذى كتبها حين كان على اتصال دائم بشلي. وخلاصة الفكرة أن البدائى النبيل كان نباتيا وأن سقوطه نتج عن استخدام الطعام الحيواني. ففى الفصل الثانى نجد بيكوك سرعان ما صوب السيد سكوت كل مدفعية بلاغته معلنا أن اعتياد أكل الطعام الحيوانى المتلازم مع استعمال النار، هو أحد الأسباب الأساسية لتدنى الإنسان فى الوقت الحاضر. قال" إن الإنسان الطبيعى والبدائى عاش فى الغابات وأمدته الجذور والفواكه التى تنتجها الأرض بغذائه البسيط: كانت له رغبات قليلة، ولم تصبه الأمراض، ولكنه، حين بدأ يقدم القرابين على مذبح الخرافات، ويطارد العنزة والغزالة، وبواسطة الاختراع المهلك المتمثل فى النار، يحول لحمها إلى طعام، أطلق الترف والداء والموت قبل الأوان من مكامنها على العالم. ومن الواضح أن هذا هو التفسير الصائب لحكاية بروميثيوس، فهى تصوير رمزى لتلك الحقبة الكارثة، حين بدأ الإنسان الأول يستخدم النار فى طهى الطعام، وبهذا سلم كبده لنسر الداء. فمن تلك الحقبة فصاعدا بدأت قامة الإنسان تقصر تدريجيا. وليس عندى أدنى شك فى أنها ستستمر فى هذا القصر التدريجى الذى يدعو إلى الحسرة، حتى يتلاشى النوع كله من على وجه الأرض". (قارن شلي: **الملكة ماب**، حاشية النشيد الثامن،٢١١-٢١٢) وموضوع انقراض النوع البشرى بسبب الطعام الحيوانى يقترب كثيرا فى نظرية إرازموس داروين القائلة بالاضمحلال نتيجة المشروبات الكحولية.

[٧] ورد فى رسالة روسو: "من الموروثات المصرية القديمة التى انتقلت إلى الإغريق أن من اخترع العلوم كان إله تزعجه راحة البشر، فماذا كانت يا ترى فكرة قدماء المصريين عن العلوم التى بزغت أصلا بين ظهرانيهم، والواقع أننا مهما بحثنا فى تاريخ العالم، ومهما أضفنا من بحوث فلسفية لحوليات تخلو من اليقين، لن نجد للمعارف الإنسانية مصدرا يتفق وما نود تشكيله عنها من أفكار. فدراسة الفلك نشأت من الخرافة، والخطابة وعلوم اللغة من الطموح والكراهية والتملق والكذب، وعلم الهندسة من الجشع والبخل، وعلم الطبيعة من فضول زائف، وجميعها حتى الأخلاق وليدة كبرياء البشر . فالفنون والعلوم تدين إذن بوجودها لرزائلنا، ولو كانت نتاجا لفضائلنا لما خامرنا شك فى قيمتها" (الجزء الثانى)

كان القرن الثامن عشر قرن أعداء البرومثية. فوجد لاهارب"موضوع بروميثيوس شاذا"، فبعد أن روى قصة المارد، يعلق قائلا"إن هذه لا يمكن حتى أن نسميها مأساة"[٨]، وهذا يمثل الذروة لتقليد طال في مهاجمة الكلاسيكيين الفرنسيين والأوغسطيين لإسخيلوس، أو السخرية منه، أو تجاهله تماما، مفضلين عليه أنداده من الأثينين. وقد بدأ هذا التقليد بماليرب الذى لم يذكر أبا التراجيديا ولو بكلمة واحدة، ويمكن تتبعه عند راسين[٩] وكورني[١٠] ولافونتين[١١]. وتشابكت مسألة إسخيلوس مع القضية الأكبر المتعلقة بقواعد فن التراجيديا، والتى كانت بدورها جوهر النقاش فى الجدل الشهير المعروف باسم مشاجرة القدماء والمحدثين. وفى تلك المباراة، التى خسرها القدماء بعدم تأهلهم، ظفر يوربيدس بلقب أكثر كتاب التراجيديا الثلاثة كمالا فى أثينا، أو بالأصح أقلهم نقصا، بينما خرج إسخيلوس مهزوما. ومشى الكلاسيكيون والأوغسطيون الإنجليز على هدى خطا الفرنسيين[١٢]. وكان درايدن أكثرهم تعاطفا مع إسخيلوس وتقديرا له، حيث كان أول من شابه بين مكانة إسخيلوس فى الدراما الأثينية ومكانة شكسبير فى المسرح الإنجليزى، إلا أن عجز درايدن عن التعاطف مع زخم شكسبير المتفجر يعكس كذلك رفضه العميق لممارسات إسخيلوس فى فن التراجيديا. فكلا الشاعرين ــ إسخيلوس وشكسبير ــ يمثلان الطبيعة فى تناقضها مع الفن، وكلاهما يمكن إنقاذه بالتهذيب والإصلاح. ففى مقدمة **تريلوس وكريسيدا** يقول درايدن.

"كان الشاعر إسخيلوس يحظى بين الأثينيين المتأخرين بنفس التوقير الذى نشعر به نحو شكسبير. وكان حكم لونجينوس النقدى عليه محبذا ومؤيدا إذ رأى فى تعبيره جسارة نبيلة وفى خيالة سموا وشموخا بطوليا؛ ولكن، فى الكفة الأخرى، أكد كونتليان

[٨] **محاضرات فى الأدب القديم والحديث**. الجزء الأول، ص ٨٣-٨٤ طبعة ديدو (١٨٤٠)

[٩] المقدمة الثانية بايزيد؛ مقدمة **إيفيجينيا**

[١٠] **أحاديث حول التراجيديا** (١٦٦٠)؛ **أحاديث حول الوحدات الثلاثة** (١٦٦٠) "للقراء" الملحقة بسوفونيسبى (١٦٦٣)؛ **أحاديث حول فن الدراما**

[١١] **حكايات**، الكتاب الثامن، الحكاية السادسة عشر"خريطة البروج"؛ **غراميات بسيكيا وكيوبيد** (١٦٦٩)، الكتاب الأول.

[١٢] توماس رايمر، **تراجيديا العصر الأخير** (١٦٧٨)، سبنجارن، **مقالات نقدية من القرن السابع عشر**، الجزء الثانى، ص١٨٦-١٨٨؛ **نظرة سريعة للتراجيديا**، نفس العمل، الجزء الثانى، ص ٢٦٥، وما تلاها؛ ادوارد فيليبس، مقدمة **المسرح الشعرى** (١٦٧٥)، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثانى، ص٢٦٥؛ جرارد لانجبين، **وصف لشعراء الدراما الإنجليزية** (١٦٩١)، سبنجارن، الجزء الثامن، ص١٢٣؛ جون دنيس، **الناقد المحايد** (١٦٩٣)، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثالث، ص١٤٨؛ وليام ووتون، **تأملات حول المعارف القديمة والحديثة**، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثالث، ص ٢٠٦.

أن جسارة التعبيرية كان فيها إسراف وغلو"[١٣]، غير أن لونجينوس نفسه أورد له درايدن أقوالا كان فيها "ينتقد إسخيلوس بعنف وقسوة لأنه لم يكتب شيئا وهو هادئ، بل كان دائما في حالة وجد وانتشاء، ويعصف به الغضب من جمهوره". أي ما يسميه لونجينوس الطنطنة، وهي نقيض السمو الأدبي[١٤].

ويعكس لاهارب، لم ير فولتير في بروميثيوس"موضوعا شاذا"، إلا أن الشذوذ في رأيه كان في معالجة إسخيلوس له. فالموضوع نفسه في نظر فولتير صالح بما يكفي كأساس لتراجيديا عاطفية، **باندورا** (١٨٤٠) التي كان لها، كما سيتضح فيما بعد، تأثير هائل على العديد من الكتابات البرومثية التي تلت عصر التنوير. فكانت المصدر الرئيسي الذي استلهمه البرومثيون من أتباع حركة العاصفة والقصف بقيادة جوته في شبابه. لم تجد **باندورا** فولتير، بين مواطنيه تقديرا كبيرا إلا أن الرومانسيين أعجبوا بها كثيرا، في حين ندد جميع المناوئين للبرومثية من أهل القرن الثامن عشر بالمارد بصفته التجسيد الرمزي لسقوط الإنسانية سائرين على نهج ليساج، وكان عمل فولتير أول محاولة لرد اعتباره بالرغم من إثمه.

وقبل فولتير، حاول إيرل شافتسبري إنصاف بروميثيوس في كتابه الخواص (١٧٠٩-١٧١٠) حيث *ابتدع* مفهوم بروميثيوس *الخيّر الذي* لا يحارب زوس بل يعمل معه في انسجام تام. وفي تصور شافتسبري، يبدو بروميثيوس الخير شخصية تشبه بجماليون، رمزا للفنان الخلاق، الفنان بمعناه الحقيقي، ذاك الذي يعلو فوق التناقضات السطحية بين المخلوقات ويعيش في *التناغم الأعلى الذي* يجمع كل *الكائنات* في رباط وثيق، وسوف نبين أن شافتسبري ساعد بقدر كبير في توجيه فولتير نحو معالجته الخاصة للموضوع. كما أن مارك آكنسايد التقط تفسير شافتسبري للأسطورة وطوره إلى مذهب جمالي معقد قدر له أن يصبح حجر الأساس للنظرية الرومانسية في الإبداع الأدبي. إلا أن الرومانسيين المعذبين، وقد قبل العديد منهم تفسير شافتسبري لبروميثيوس بأنه رمز الفنان المبدع، لم يقبل أحد منهم فكرة"التناغم والانسجام" عنده. ولم تعد هذه الفكرة للحياة إلا بعد عودة السلام إلى روح إنجلترا مع حلول *العصر الفكتوري*، فأحياها فنانو *العصر* بطريقتهم، ولكنهم-وهو أمر له مغزاه الواضح- نبذوا برومثيته الجمالية. ومن الضروري اعتبار شافتسبري وفولتير وآكنسايد نقاط تحول هامة في تاريخ علم الجمال الرومانسي. وبهذا المعنى لم يمثل أي منهم القرن الذي عاش فيه. فثلاثتهم كانوا برومثيين في عصر معاد *للبرومثية* في جوهره.

[١٣] و.ب. كير (تحرير)، **مقالات جون درايدن**، الجزء الأول، ص٢٠٢-٢٠٣.

[١٤] و. ب. كير، نفس العمل، الجزء الأول، ص. ٢١١

سير وليام كليجرو

(١٦٠٦ - ١٦٩٥)

باندورا: ١٦٦٤

كان سير وليام كليجرو من رجال البلاط المقربين، حيث ارتقى لمنصب جنتلمان وصيف لمخدع الملك تشارلز الأول، ولحق بسيده فى مقر الملكيين بأكسفورد أثناء الحرب الأهلية. وحين طارت رأس تشارلز الأول، عاش سير وليام منزويا فى إنجلترا، وبعد عودة الملكية، كان من أوائل الذين التحقوا بخدمة تشارلز الثاني. وفى الفترة التى نشر فيها عمله **ثلاث مسرحيات** (ويتضمن **سليندرا وباندورا وأوراسميدس**) **(١٦٦٤)**، كان يشغل وظيفة نائب رئيس ديوان صاحبة الجلالة الملكة، كما هو مثبت على الصفحة الأولى للكتاب.

باندورا كوميديا فى خمسة فصول[١٥]. ومشهد الأحداث سيراكيوز، أو سيراكوتيا كما يدعوها أحيانا. والشخصيات الرئيسية هي: أمير سيراكيوزا، ويشار إليه أحيانا بالدوق، وابنته ثيودوسيا، وابنة عمها باندورا، ووصيفة تدعى لنداميرا، وسلفانوس عشيقها وزوجها فيما بعد ، واثنان من النبلاء الفاسقين، لونزارتس وكليركوس.

ولونزارتس هو الوريث الشرعى لعرش سيراكوزا الذى اغتصبته أسرة الأمير الحاكم من أسرته، مما أدى إلى عدوات التشيع وانفجار الشغب من وقت إلى لآخر، وشكل تهديدا حقيقيا للدولة. لونزارتس فى الحقيقة شاب مستقيم، لكنه يسلم نفسه لغوايات صديقه الشهوانى كليركوس، حتى يعطى الأمير انطباعا بأنه لا يهتم بشؤون الدولة، فيضمن بذلك سلامته الشخصية. أما كليركوس، فهو نبيل عاطل، وخليع بمعنى الكلمة، وأعزب لا يتزوج مطلقا له فلسفة منحرفة فيما يخص النساء. ونظيره بين الشخصيات النسائية فى المسرحية باندورا التى نذرت ألا تتزوج لقلة اعتبارها لقيمة الرجال، إلا أنها، بعكس كليركوس، تتصف بالحكمة والعفاف والوقار. وتتخذ الأميرة

[١٥] النص الذى استخدمه المؤلف هو **ثلاث مسرحيات**، بقلم سير وليام كليجرو نائب ديوان صاحبة الجلالة الملكة، ١٦٦٤ "باندورا، كوميديا"، لندن، طباعة ت ماب، لجون بلايفير، بمنطقة وايت بير، ممشى البورصة الجديدة؛ وأيضا لتوماس هورسمان، بجوار حانة الملوك الثلاثة بالميناء، ١٩٦٤ (الترخيص بالنشر ٣ مايو , ١٦٦٤ روجر لستربنج)

ثيودوسيا، متأثرة بابنة عمها، نفس الموقف المستخف بالرجال، إلا أنها فى النهاية تغير موقفها بفضل براعة وذكاء لنداميرا وتدبيرها المحكم، حيث استطاعت أن تثبت للجميع أن الخليع - حتى الخليع - يمكن إصلاحه، وأن فى إمكان الرجال الإخلاص فى الزواج إذا ما ساستهم النساء باقتدار. والأحداث، رغم تعقيدها، يمكن تلخيصها فى كلمات قليلة: تحاول سيدات البلاط إعادة لونزارتس الضال إلى جادة الصواب، خاصة وأن الأمير اختاره زوج المستقبل لابنته ثيودوسيا، لا لفضائله الذاتية فحسب، بل لحسم الصراعات السياسية بإعادة تاج سيراكيوزا لوارثه الشرعى بعد وفاة الأمير. وفى أثناء محاولة إصلاح لونزارتس وكليركوس بشغلهما عن رفقة العاهرات وإبدالها بصحبة السيدات المهذبات، يقع الشابان صرعى الهوى، فيتيم لونزارتس بثيودوسيا، وكليركوس بباندورا. وحين يقابلان بالصد، يعودان إلى غيهما القديم، وقد تضاعف غثيانهما من حياة القصور حيث تسخر الجميلات من الحب والحقيقي، وحيث ينحط الحب إلى لعبة قوامها الملح الضحلة وبراعة القول الوقحة، إلا أن حكمة الأمير ومكر لنداميرا ينقذان الموقف. ولأن ثيودوسيا وباندورا تبادلان العاشقين عاطفتهما، لم يكن من الصعب إقناع كل الأطراف المعنية بنسيان الماضى وفتح صفحة جديدة. وتنتهى الملهاة بإتمام ثلاث زيجات: لونزارتس وثيودوسيا، كليركوس وباندورا، وأخيرا سلفانوس ولنداميرا.

والمشاكل التى تثيرها المسرحية هى المشاكل التى كانت تهم الأرستقراطية فى عصر عودة الملكية والحوار فيض لا ينتهى من الملح والتعبيرات الطريفة لا تتألق حقا إلا فى مواضع قليلة. والحبكة متشعبة التفاصيل فى إفراط، وشخصيات المسرحية تعوقها دستة من الأتباع لا يقولون إلا القليل، ويفعلون أقل.

ويبدو أن باندورا كليجرو ليس لها أى علاقة بباندورا الأسطورية سوى الاسم. إلا أنه يخامرنا الشعور بأنها تنتمى لنفس طائفة الكتابات التى تضم مسرحيات شكسبير المستوحاة من الفلكلور، لا من حيث القيمة ولا حتى من حيث العرض، ولكن من ناحية النمط والمنوال، حيث نشعر بصدى حكايات العصر الوسيط وعصر النهضة يتردد خافتا، وليس هذه الحكايات إلا شذرات وشظايا أساطير منسية، تم تحويرها لتلائم احتياجات وأحوال المجتمعات القائمة على وحدانية الإله. على أن باندورا كليجرو تحافظ على جو تعدد الآلهة، فشخصياتها تدعو الآلهة وتناديهم باستمرار، وتقسم بهم، وتشير إليهم كلما اقتضى الموقف. وموضوع الصراع بين الملك المخلوع والأسرة المالكة الجديدة وهى مغتصبة ولكنها أكثر حكمة من القديمة، وتحقيق المصالحة عن طريق ابنة الملك الجديد، لا يستبعد أنها تنويعات فلكلورية بعيدة لنغمة الصراع الأسطورى بين

برومثيوس وجوبيتر، والمصالحة عن طريق أثينا، أو حتى من خلال باندورا فى بعض الروايات. إن هذا النمط يبلغ من الشيوع والطواعية فى دراما عصر النهضة أن باستطاعتنا تتبع أثره فى كل مكان. فنجده فى العلاقة بين بروسبرو وألونسو وفرديناد وميراندا، بين كابيولت ومونتاجو وروميو وجوليت، وهكذا.

من الصعب تحديد المصادر التى استقى منها كليجرو إن وجدت. وعلى أية حال، إن افتراضنا أن باندورا عنده شكلت من بقايا مادة فلكلورية قديمة، فقد أتت تلك المادة مشوهه بما يجعل التعرف عليها مستحيلا فى تلك الملهاة ذات الحبكة المعقدة والتى تدور فى فلك المجتمع الأنيق حيث يكذب كل واحد على نفسه ويعرض أمام الآخرين ما ليس فى نفسه؛ والحبكة كلها موطأة لتمتطيها البراعة اللفظية الفكهة، وليس لأى واحد ما يميزه عن غيره. فالفارق الجوهرى بين اللوردين الشابين يضيع حين يجعل الكاتب لونزارتس خاضعا، ولو إلى حين، لفسوق كليركوس، بدلا من تكريس نفسه لاستعادة سلطانه الضائع. وبنفس الطريقة يضيع الفارق الجوهرى بين ثيودوسيا وباندورا، حين ترافقان ثيودوسيا، ولو على جزء من الطريق، فى فلسفتها الداعية لنبذ الرجال والزهد فى الحب. وطبقا لاسميهما، كان الأحرى أن تكون باندورا هى الداعية إلى السعادة الزوجية، وتكون ثيودوسيا داعية العفاف الأبدي، فهى الأقرب لمفهوم منيرفا الطاهرة. ولكن كليجرو يعكس الأدوار مما أضر بمسرحيته ضررا بالغا. ومن الممكن افتراض أن لونزارتس وكليركوس وجهان لنفس المتمرد المنهوب حقه، أولهما متسام وعليّ المطامح مثل برومثيوس، والأخر منحط ومتمرغ فى الرغام مثل إبيمثيوس. وتتكرر نفس الإزدواجية فيما يتعلق بالقريبتين الملكيتين ثيودوسيا وباندورا: فالأولى عادة ما تمثل فينوس الحكمة (منيرفا)، والثانية فينوس التناسل، أو كما سماهما الإغريق أثينا مقابل أفروديت أو باندورا.

وهذا التضاد وشيوعه فى معالجة الموقف البرومثى يمكن إثباته إذا ما ذكرنا استغلال كالديرون للرمزين المتضادين منيرفا السماوية وأثينا الأرضية لكى يدل على اختلاف الوجهين لعذراء العالم.

شافتسبرى

(١٦٧١ - ١٧١٣)

١- **الخواص** : "الأخلاقيون" . ١٧٠٩

٢- **الخواص** : "نصيحة الكاتب" : ١٧١٠

لم يكتب أنتونى آشلى كوبر، الإيرال الثالث لشافتسبري، إلا القليل فى موضوع بروميثيوس، وما كتبه جاء عرضا واتفاقا. ولكن القليل الذى تركه لنا فى هذا الموضوع كان له أثر بعيد المدى على الأدب الأوربي، لا فى عصر التنوير فحسب، بل فى ذروة حركة العاصفة والقصف نفسها. ولابد على الأقل من اعتبار فولتير وفيلاند وجوته وبيرون من أتباعه المباشرين.

تكمن السمة الرئيسية لبروميثيوس عند شافتسبرى فى وظيفته كإله خالق. فهو يسمى المارد "صانع الإنسان" الذى "مزج الطين الحقير بالنار السماوية المسروقة وضحك مستهزئا فى وجه السماء". حتى هذه النقطة هو لم يخرج على تقاليد النهضة، وبالذات ما كتبه كالديرون حيث ترتبط سرقة النار بتجارب بروميثيوس الإبداعية. ومتبعا كذلك التقاليد الفلسفية لعصر النهضة كما عبر عنها بيكون، جعل شافتسبرى من حكاية بروميثيوس نقطة البدء لمناقشة قضية الخير والشر.

إلا أن النتائج التى استخلصها شافتسبري، كما يجدر بنا أن نتوقع، كانت تختلف كثيرا عن نتائج من سبقوه، إن لم تكن على النقيض منها تماما. فالنظرية المتعارف عليها، من إسخيلوس إلى كالديرون، كانت تسلم بداهة بأن الدور الذى لعبه بروميثيوس فى الكون، بصرف النظر عن موقفنا من هذا الدور، كان ينطوى على قدر كبير من الإثم عوقب من أجله، ومن جرائه كان ينشد الخلاص. فهو من ناحية، نظير الشيطان، حين تعدى على مُلك زوس، ومن ناحية أخرى، نظير الإنسان الآثم الذى يتخطى حدوده المرسومة، غير أنه فى الحالين كان حسن النوايا. وإذ يذلل شافتسبرى موضوع بروميثيوس للفلسفة الربوبية (deism) أى القائمة على الإيمان بالإله دون الأديان، نراه يستخدم ذلك الرمز لتدعيم نظريته القائلة **بالشر الظاهرى**. فهو يحيى الهرطقة الغنوصية– المانوية لكى يفندها منكرا ضرورة **الضرورة**.

يقول شافتسبرى إن حكاية برومثيوس جاءت لتفسر مسألة الشر. فلتنزيه الإله عن أوجه النقص فى الخليقة، كان لابد من التسليم بوجود قوة خلاقة وسيطة، ما هى إلا اسم مخفف لـ"الصدفة والقدر والطبيعة المبدعة أو جن شرير". ولكن بما أن قدرة الإله المطلقة لا يمكن إنكارها، ومن المستحيل أن تأتى مشيئة السماء إلا بما هو خير، إذن فما يبدو شرا ليس إلا وجها ظاهريا باطنه الخير الشامل الذى تتصف به منظومة الخلق بأسرها. وبهذا فلا مكان فى المذهب الربوى لضرورة شهيدة تعلل نقائص الطبيعة، ولا لخالق شرير يحد من قدرة الإلهالمطلقة، وقد توجد تلك الضرورة ويوجد ذلك الخالق ، ولكن فى حدود المشيئة الإلهية. ومن ثم استطاع شافتسبرى تصور "برومثيوس صالح تحت هيمنة جوبيتر"، وهى فكرة لم تطرأ إلا مرة واحدة فى تاريخ البرومثية.

إن الخالق الحقيقى فى منظومة شافتسبرى الفلسفية يعمل فى تناغم مع الخطة الكونية للخالق الأعظم. وهى أن الفنان المبدع نفسه "برومثيوس صالح تحت هيمنة جوبيتر"، حين يعيد خلق الإنسان والمجتمع والعالم كله فى شموليته الكاملة كما شكله الإله، ولا يكتفى بتصوير سمة محدودة فى خطة الخلق الكبرى. فالحالة الفردية، والمرضية، أو المريضة بالوهم ليست جديرة بلقب شاعر: فهو فى هذه الحالة برومثيوس ظالم يضع نفسه فوق جوبيتر. وهكذا أصبح للمذهب الربوى نظريته الجمالية، وكان إسهام شافتسبرى فى تلك النظرية على أعلى درجة من الأهمية. ولم يعد ثم تعارض حقيقى بين برومثيوس وزوس.

وينبغى أن نضيف أن شافتسبرى كان أول من صاغ النظرية القائلة بأن برومثيوس هو رمز الفنان المبدع، فأكسبه ارتباطا دائما بنظريات علم الجمال. وقبله صور بيكون برومثيوس بجلاء كتجسيد لنمط العالم الخلاق أو بالأحرى الكيميائى الساحر الناسك المنطوى الذى تنهشه عزلة فرضها على نفسه، وتشير اللازمة الشعرية التى تتكرر عند كالديرون "ذاك الذى يهبنا العلم يهب الصلصال صوتا والروح نورا" إلى نفس الاتجاه. وبينما كان التركيز فى عصر النهضة على "سرقة النار"، صار التركيز فى عصر التنوير على "خلق" باندورا. وكانت القضية عدم شرعية المعرفة، فصارت فى عصر التنوير شرعية النزعة الخالقة.

وبعد شافتسبرى، تجلى برومثيوس نحاتا كبيرا، على نمط بجماليون، يمارس عمله فيما يمكن تسميته بكل صدق أتيليه. ويتكرر هذا الموتيف عند فولتير، وفيلاند، وجوته، وإدجار كينيه. ولا يدين أى من هؤلاء الشعراء بالفضل لشافتسبرى وحده، إذ كانوا

جميعا بدرجات متفاوتة على معرفة وثيقة بثلاثية كالديرون البرومثية. إلا أن شافتسبرى هو الذى أعطى الرمز تأويله الفنى، فحوله بذلك إلى موضوع ينتمى للأدب لا الدين.

وبالرغم من أن معالجة شافتسبرى لموضوع بروميثيوس كانت تحتوى البذور الفكرية التى أرهصت بالحركة الرومانسية، لابد أن نذكر الرفض الذى تعكسه المسرحيات والنصوص الخيالية البرومثية فى فترة **حركة العاصفة والقصف** لموقف شافتسبرى الربوي، رغم تسليمها بتأويله واغترافها أساسا من نبعه، وارتدادها إلى الثنائية الأولى التى تسمى بها الأسطورة فى أعلى فترات ازدهارها. فلقد كان القصد من الإنتاج الأدبى البرومثى لحركة العاصفة والقصف، مثل كل ما أنتجته الحركة الرومانسية، هو الاجتماع على النظرية الربوية المتفائلة القائلة **بالشر الظاهري**. وإنا لنشعر عند فولتير، الذى كان جسرا لا غنى عنه بين القديم والجديد، بذلك التوتر النزق المميز للزمن الذى سيجيء. فالشر عنده ليس ظاهريا بل حقيقيا. والضرورة ليست نسبية بل مطلقة وقديمة قدم العقل. فلقد كانت روح عصر النهضة تفور شيئا فشيئا، ويتداعى مفهوم "بروميثيوس الصالح تحت هيمنة جوبيتر".

والأمثلة التالية تلخص موقف شافتسبرى من رمز بروميثيوس[١٦]:

(١-أ) ولكنك كنت ماتزال مغاليا فى رفضك. فلا عذر عندك لعيوب هذا الجزء من الخليقة ونقائصه، النوع البشري' حتى لو كان كل ما عداه حسنا وخاليا من أى عيب. حتى العواصف والأعاصير فى شرعك لها جمالها، ولكنك تستثنى منها تلك التى تهب فى صدور الناس. ولولا هذا الجنس من الصخّابين الفانين لما لُمت الطبيعة. ولقد عرفت الآن سر انتشائك بحكاية بروميثيوس. كنت تريد صانعا كهذا للبشر... حتى تبرئ القوى العليا من أية شبهة يد فى رداءة صنعهم، فتستطيع دون تجديف أن تهاجم تلك الصنعة.

وهذا، كما أسلفنا، ليس إلا مراوغة واهية من الشعراء القدماء المتدينين. كان من السهل عليهم الإجابة على اعتراض بروميثيوس: مثلا، لما كان النوع البشرى فى الأصل على هذا القدر من الحماقة والانحراف؟ لما كل هذا الكبر، هذا الطموح، وتلك الشهوات الغريبة؟ لما كل هذه النقم واللعنات مكتوبة عليه وعلى ذريته؟" - السبب هو بروميثيوس. لقد حل الفنان التشكيلى، بيده المنحوسة، كل شيء. قالوا: "كان ذلك من صنعه، هو

[١٦] اعتمدنا على الطبعة الرابعة (١٧٢٧) وهى فى ثلاثة أجزاء بعنوان خواص البشر، السلوكيات، الآراء، الأزمنة

المسئول عن كل هذا". لقد حسبوها لعبة عادلة أن يكسبوا نقلة فيبعدوا العلة الشريرة أكثر. وهكذا حين كان الناس يواجهونهم بسؤال كانوا يجيبون بحدوتة ويردونهم راضين. فلا أحد إلا قلة من الفلاسفة (هكذا ظنوا) لديه من الفضول ما يدفعه لتأمل ما وراء الحكاية أو طرح سؤال جديد.

وتابعت قائلا فى الحق إن الحواديت لها من النفع ما يفوق الخيال. فهى تسلى الناس لا الصغار فحسب، وعموم الناس ترضيهم هذه العملة الورقية أكثر بكثير عن عملة العقل الذهبية. ولا يحق لنا أن نسارع بالضحك على الفلاسفة الهنود الذين أرادوا إرضاء شعبهم حين تساءل الناس ما الذى يحمل هذا العالم الهائل فأجابوهم انه يحمله فيل. ومن الذى يحمل الفيل؟ سؤال يدل على فطنة! ولكنه سؤال ممنوع تماما الإجابة عليه. هنا فقط وقع الفلاسفة الهنود فى الخطأ. كان عليهم أن يكتفوا بالفيل ولا يوغلوا إلى ما أبعد من ذلك. لكنهم يحتفظون بسلحفاة مائية فى جعبتهم، ويعتقدون أن ظهرها عريض بما يكفى. وهكذا كان على السلحفاة أن تحمل العبء كله، وبذلك ازداد الأمر سوءا.

وحكاية برومثيوس الوثنية هي، كما أسلفنا، نفس الحكاية الهندية: كل ما فى الأمر أن صانعى الأسطورة الوثنية كان لديهم من الحكمة ما جعلهم يتوقفون عند النقلة الأولى فلا يتعدونها. كان يكفى برومثيوس واحد لحمل التهمة بدلا من جوبيتر. لقد جعلوا من جوبيتر متفرجا أو يكاد. وفيما يبدو أنه قرر أن يقف على الحياد، ليرى ما ستسفر عنه هذه التجربة الجديدة بالمشاهدة؛ كيف سيشرع صانه الإنسان الخطير فى إنجاز مهمته، وما الذى سيتمخض عن هذا العبث غير المشروع - يالها من حكاية ممتازة ترضى عقول العامة الوثنيين! ولكن - تأمل - كيف يهضمها فيلسوف؟ فالفيلسوف سيقول على الفور إن الآلهة إما أنها كانت قادرة على منع الخلق البروميثى أو عاجزة عن ذلك. فإذا كانت قادرة، فهى تتحمل التبعة، وإذا كانت عاجزة، فهى إذن ليست آلهة، مادامت محدودة القدرة وخاضعة للسيطرة. وسواء كان برومثيوس مجرد اسم آخر للصدفة أو القدر أو الطبيعة المادية أو جن شرير، فإن ما فعله أيا ما كان القصد من ورائه خرق للقدرة الإلهية المطلقة."لقد سلمت أنه لم يكن من الحكمة أو العدل أن يضطلع أولئك الذين لا يملكون الهيمنة المطلقة ولا البصيرة النافذة بمهمة خطيرة كالخلق. ولكنك تشبثت بالبصيرة، فسمحت للنتائج أن تكون مفهومة مسبقا من جانب القوى الخالقة، حين قامت بعملها: وأنكرت أنهم كان أحرى بهم أن يلغوه، رغم علمهم بالنتائج. لقد كان من الأفضل إتمام المشروع، بصرف النظر عما يمكن أن يحدث للنوع

البشرى، ومهما شق أمر هذا الخلق على السواد الأعظم من ذلك الجنس البائس. فإنك اعتقدت أنه من المستحيل أن تصنع السماء إلا ما هو خير. وبناء على ذلك، فإن بؤس الإنسان وشقاءه لابد وأن يتولد منه خير ما، شيء يميل بكفة الميزان لصالح الخير مهما تكدس فى الكفة الثانية، ويجعل الصفقة رابحة". (**الأخلاقيون**، الجزء الأول والثاني، المرجع السابق، المجلد الثانى، ص٢٠٠-٢٠٤)

(١-ب) وقلت إن هذا دعانى للتفكير فى أشباه برومثيوس المحدثين، أولئك الدجالين من بائعى الأدوية الوهمية الذين يصنعون عجائب من كل نوع هنا على مسارحنا الأرضية. فهم يخلقون المرض، مفسدين وعابثين، من أجل أن يأتوا بالبرء والعافية. ولكن هل يمكننا أن نعزو هذا النوع من الممارسات إلى السماء؟ هل نجرؤ أن نجعل من الآلهة نصابين من مدعى الطب، وفى الطبيعة ذلك المريض الضحية؟ وهل كان هذا سببا فى مرض الطبيعة؟ أم ماذا كان السبب فى ما تعانيه الطبيعة المسكينة من الداء، أو فى مروقها وضلالها؟ فلو كانت فى الأصل سليمة، وخلقت موفورة الصحة فى البداية، لظلت على حالها من العافية. فلم يكن من دواعى فخر الآلهة أن يتركوها معدمة، أو يصيبوها بعلة يكلف إصلاحها الكثير، ويجعل الآلهة معذبين بما صنعت أيديهم". (**الأخلاقيون**، الجزء الأول، المرجع نفسه، المجلد الثانى، ص ٢٠٥)

أعترف أنه لا يكاد يوجد فى الكون نوع من البشر يبلغ من خمول العقل وخموده ما بلغه أولئك الذين يرضينا نحن المحدثين أن ندعوهم بكلمة شعراء، لمجرد أن لديهم ملكة اللغة الموقعة، مشفوعة باستخدام أرعن لملكة الابتكار والخيال. أما من هو جدير حقا وعدلا بلقب شاعر، هو سيد فى التشكيل ومعمارى فى فنه بما يجعله قادرا على وصف الناس وسلوكياتهم وإعطاء الحدث التجسيد الصائب الدقيق ذا النسب المنضبطة، ذلك الإنسان ، إن لم أكن مخطئا، ستجدونه مخلوقا مختلفا تماما. فشاعر من هذا النوع بالفعل صانه يلى الخالق فى القدرة، وبرومثيوس صالح تحت هيمنة جوبيتر. فهو، مثل تلك الفنانة الملكة: الطبيعة المادية الكلية، يصوغ كلا منسجما ومتناغما فى ذاته مع الخضوع والتبعية الواجبة للأجزاء المكونة لذلك الكل الذى تكونه معا. فهو يعرف الحدود التى يحظر أن يتخطاها تصوير العواطف، ويحذق نغماتها وميزان موسيقاها المضبوط، وبذلك يمثلها تمثيلا دقيقا، ويبين مواضع السمو فى المشاعر والأفعال، ويميز بين الجميل والشائه، واللطيف والكريه. فالفنان الأخلاقي، الذى يستطيع تقليد الخالق على هذا النحو، مع علمه بالقالب الداخلى والبناء الداخلى لأخيه الإنسان، لا يمكن فى ظنى أن يكون جهولا بنفسه، أو عاجزا عن النغمات التى تصنع هارمونية العقل. فالنذالة

ليست إلا نشازا وفقدانا للتناسب. وقد يمتلك الأوغاد أنغاما قوية وقدرة فطرية على الفعل، ولكن من المستحيل أن تجد الفطنة الحقة والابتكار الحق حيث تغيب الأمانة الخلقية والتناغم والانسجام. (**نصيحة لكاتب**، الجزء الأول، المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٠٧-٢٠٨)

ففي معالجته لموضوع بروميثيوس، يتعامل شافتسبرى مع الرمز فى مدلوله المزدوج: الغيبى والجمالي. وبالنسبة للمدلول الأول (مقتطف ١-أ، ١-ب) يفند التيار العام للتقاليد الغنوصية التى استمرت عبر فيثاغورث حتى الكيميائى الساحر لعصر النهضة. أما المدلول الثانى (مقتطف ٢) فهو رد على سكاليجر، الذى انقض شافتسبرى على تعريفه الشهير للشاعر بأنه "إله ثان"، وقدمه ليتلاءم مع مبادئه الربوبية، ثم صاغه نظرية قوية فى علم الجمال كان لها تفريعات متنوعة، خاصة فى **الاستنارة الألمانية وحركة العاصفة والقصف**. وبهذا المعنى يكون شافتسبرى أول من طور وأشاع بين الناس مفهوم بروميثيوس كتجسيد نمطى للفنان المبدع، فى مقابل مفهوم بروميثيوس كرمز للعالم المبتكر، وكلاهما خرج من الفلسفة الأفلوطينية.

وفى تأويله الغيبى لرمز بروميثيوس، يستخدمه شافتسبرى نقطة انطلاق لبحثه فى طبيعة الشر. فهو يشير بوضوح إلى أن القدماء سلموا بوجود صانع وسيط، أو قوة خلاقة، تحت الإله، ليفسروا نقائص الخليقة، وكذلك، وبنفس القدر من الأهمية، ليكونوا "أحرارا فى مهاجمتها دون تطاول على المقدسات". وفى الفصول السابقة رأينا كيف أزعجت مشكلة الشر آباء الكنيسة، حتى أن بعضهم، ارانيوس على سبيل المثال، اجترءوا على القول بأنهم على استعداد لقبول قوة ثانية فاعلة شريرة فى الكون تحد من قدرة الرب المطلقة، كبديل أفضل من أن ينسب الشر للرب ذاته الذى هو الخير المطلق. ويوافقهم شافتسبرى على أنه فى كون فضل فيه الإلهأن يقف على الحياد وهو يرى التخريب الذى تسببه القوة الخلاقة، لا يمكن تبرئة الذات الإلهية تماما. فذلك الذى يرى الشر وفى يده منعه لكنه لا يفعل ذلك هو نفسه شرير. هكذا فكر الغنوسطيون والمانويون، وهذا هو الموضوع الأساسى فى **شهادات** سيمون ماجوس وفى الأدب المنسوج على منوال كليمنت السكندري. أما الذى يرى الشر وليس فى يده منعه ليس إذن مطلق القدرة، ولكن شافتسبرى يصحح أفكارهم بنظرية الشر الظاهرى التى تصالح الخالق الجزئى مع الخالق الكلي. وهو لا يضيف جديدا إلى ما احتج به الغنوصيون القدماء، ولكنه يلقى عليه الضوء فى قوة وسحر. وفى منظومة فلسفية كهذه يظل بروميثيوس نظيرا للضرورة الأفلاطونية مجسدة فى شخص الجنى الشرير بلغة

شافتسبرى، أو أهريمان الديانة الزرداتشية وهو قديم قدم أهورا مازدا، ولكنه ضرورة نسبية، وأهريمان خيّر. ففى تلك المنظومة، برومثيوس هو الاسم الوثنى لإبليس المقدس، ولكن التعاطف مع قضيته لا يعنى بأية حال عبادة الشيطان. وهذا الموقف موجود إلى حد ما فى **بروتاجوراس** لأفلاطون.

ولم يكن شافتسبرى يتعامل مع الغيبيات البحتة حين ناقش مشكلة القوة الخلاقة، بل مع تراث حى ظل، رغم خفوته وسكونه من حين لآخر، يطفو على السطح من فترة لأخرى، وأعنى بذلك تراث الكيميائيين السحرة. ففى نفس كراسته المذهبية يقول شافتسبرى إن الكيميائى الساحر خالق زائف:

> لا عجب أن تسود فى هذا العصر فلسفة الكيميائيين السحرة، طالما تعد بأن تأتى بالعجائب، وتتطلب كدح الأيدى أكثر من إعمال العقل. ونحن لدينا شهوة نزقة وغريبة أن نصبح مبدعين، ورغبة عنيفة فى أن نعرف على الأقل السر الذى مكن الطبيعة من كل هذا التوليد. والكيميائيون السحرة يطمحون إلى أن يتوصلوا بالممارسة إلى ما يسعى إليه باقى فلاسفتنا بالتأمل. فبعضهم فكر وخطط جديا لصنع الإنسان، بوسائط تختلف عما كانت تمدنا به الطبيعة حتى ذلك الوقت، ولكل طائفة وصفتها السحرية، حين تعرفها تصبح سيدا للطبيعة: وتتكشف أمامك كل ظواهرها.
> (المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ١٨٩-١٩٠)

وكان رينيه ديكارت أحد دجالى الكيمياء السحرية الذى حاول فى زمن شافتسبرى أن يجرب يده فى صنع إنسان آلي. فموقف الساحر، الذى هو من بقايا عصر النهضة، يستنكره شافتسبرى بشدة إذ تنكر منظومته الفلسفية على أى فكر أو ممارسة أن تكون خلاقة بحق إذا كانت مستقلة بذاتها أو استلهمت مبدأ الضرورة الكلية، شيطان الشر المتين عند المانويين.

ففى المذهب الربوبى لا مكان للشر الكلي. كان إيمان شافتسبرى عميقا بالخير الجوهرى لطبيعة الإنسان والكون بأسره. وهو الذى علّم بوب النظرية المعروفة القائلة بكمال الكون وهى موضوع **مقال عن الإنسان**: " كل شر جزئى هو خير كلي". وفى مقتطف (أ-أ) يلمح شافتسبرى إلا أن الشر هو شر فقط بالمقاييس البشرية الضيقة الأفق التى تعجز عن التحرر من الذات التافهة اللحوح كثيرة المطالب أو أن ترى الوجود الفردى فى إطار منظومة كلية. "حتى العواصف والأعاصير فى شرعك لها جمالها،

ولكنك تستثنى منها التى تهب فى صدور الناس. ولولا هذا الجنس من البشر الصاخبين لما لمت الطبيعة" يقول هذا لباليمون. وكان شافتسبرى يعتقد أن الخلق منظومة كلية منسجمة، وأن الإنسان موهوب بحس أخلاقى لا يخطئ فى تميزه بين الخالق والفنان كما نجد فى النهاية فى أعمال حركة العاصفة والقصف، وبالدرجة الأولى عند جوته الشاب. فمثل هذا الشاعر الحق، مثل ذلك الفنان المتمكن من أدواته أو مثل الطبيعة التشكيلية التى تتجلى فى الوجود، يصوغ كلا منسجما ومتناغما فى ذاته، مع الخضوع والتبعية الواجبة للأجزاء المكونة لذلك الكل الذى تكونه معا. وواضعا تناغم الخطة الكلية دوما نصب عينيه، يتخيل شافتسبرى إمكانية وجود برومثيوس "صالح" تحت هيمنة جوبيتر، وهو تناقض لفظي. فهذا المفهوم غريب على الكتاب العظام الذين صنعوا الأدب البرومثى من إسخيلوس حتى اليوم، بما أن الصراع بين إرادة الأعظم والأدنى هى جوهر الموقف البرومثي. وفى تناغم شافتسبرى الكونى لا مكان لبرومثيوس بل فقط لهرمس. وما فعله جوته أنه أخذ برومثيوس وترك التناغم. ولا شك أن إسخيلوس قبل فكرة التناغم، ولكن فى النهاية، بعد حل قيود برومثيوس وتصالح الإرادات كلها. ولكن حتى يتم حل القيود، هناك ما يكفى من الوقت للإخلال بذلك التناغم.

وحتى على المستوى الجمالى البحت، حطم شافتسبرى تعريف عصر النهضة والحركة الرومانسية المتطرف لبرومثيوس بأنه "إله ثان" بما يوحى بسيادة مشتركة للكون. فعنده لا ثنائية، وسيادة الضرورة ظاهرية فقط. والفرق بين "إله" سكاليجر "الثانى" وبين برومثيوس شافتسبرى الصالح هو الفرق بين الاستنارة الألمانية والحركة الرومانسية. وهو فرق بين مرحلتين من الهاجس الابداعي، إحداهما فى حالة صيرورة دائمة تسعى للتصالح من خلال التمرد، والثانية ساكنة متحجرة لأنها متصالحة أصلا.

ولم يكن شافتسبرى من وضع التراث الذى يعتبر برومثيوس رمزا للفنان المبدع. ولم يكن بالأحرى صاحب الفكرة التى تقول إن برومثيوس هو الصانع الوسيط أو القوة الخلاقة. هو لم يزد على نقل هذه الأفكار، ومن خلال الصرعة التى أحدثتها منظومة الفلسفة المتسقة، مكن هذه التأويلات من أن تحيي فى قطاع كبير من الأدب البرومثي، وإن جاء هذا غالبا فى صورة رد فعل رافض لموقفه الربوبي. ومن المبالغة أن نقول إنه لولا شافتسبرى، لكان موضوع برومثيوس كقوة خلاقة سيظل حدثا عرضيا فى أعمال مستلهمي الأساطير من كتاب القرن الثامن عشر، كما كان فى دفاتر كتاب عصر النهضة. فموضوع برومثيوس بكل ما يوحى به من روح خلاقة ومتمردة هو التعبير

الطبيعى عن الذات الرومانسية، ومن المؤكد أن الرومانسيين كانوا سيضعونه موضع الصدارة فى الفكر الأوربى تلقائيا أو بإحياء تراث عصر النهضة. بالرغم من ذلك، يجب القول بأن شافتسبرى الذى قرأ فى رمز بروميثيوس أكثر من مجرد رمز اجتماعى يبرر شرور المدينة كما كان الاتجاه فى عصر التنوير، ضرب مثل للرومانسيين وجذب انتباههم لجوهر الموقف البرومثى.[١٧]

[١٧] تظل دراسة اوسكار والزل **رمز بروميثيوس من شافتسبرى إلى جوته** (١٩١٠) حتى الآن العمل المرجعى عن تأثير شافتسبرى فى الاستنارة الألمانية **وحركة العاصفة والقصف**. كما يتتبع كتاب **فيلاند وشافتسبرى** (نيويورك، دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩١٣) باقتدار تأثير شافتسبرى فى نبى الاستنارة الألمانية.

آلان - رينيه ليساج

(١٦٦٨ - ١٧٤٧)

صندوق باندورا: قدمت على المسرح ١٧٢١

كان نص ليساج **صندوق باندورا**[١٨] هو المعالجة الفكاهية الثانية للموضوع. أما الأولى فكانت قصيدة سير وليام كليجرو **باندورا**، والثالثة **باندورا** فيلاند في عصر التنوير. وقد كتبت (أى مسرحية ليساج) لمسرح لافوار وعرضت عليه حيث مثلتها فرقة سان فرانسيسك (لافوار سان لوران ١٧٢١). وعمل ليساج هو، كقصيدة كليجرو، كوميديا اجتماعية، ولكنه يتخذ إطارا بدائيا لمشاهده: قرية ضئيلة فى القوقاز، بين الفلاحين، فى أقدم مراحل تكون المجتمعات. وتستخدم مسرحية ليساج **صندوق باندورا** (فى فصل واحد ينقسم إلى ٢٤ مشهدا قصيرا) موضوع باندورا نقطة انطلاق لمقابلة الإنسان البدائى بالإنسان المتمدن. وهى من الإسهامات المبكرة فى نظرية **البدائى النبيل**، ويستخدم كاتبها، ابن للمدينة إلى حد كبير، المسرحية كوسيلة للإلهجاء الاجتماعى.

لا يظهر بروميثيوس ولا إبيمثيوس فى **صندوق باندورا**، بل تظهر باندورا وعطارد فقط. أما باقى الشخصيات فبشرية تماما: ومنها بييرو (البهلول)، فلاح فقير فظ ولكنه طيب القلب، وهو واقع فى حب أوليفت ابنة ميرا. وهناك أيضا سبلين، فلاح ثرى شيخ أعجزه السن، وهو غريم بييرو فى هوى أوليفت؛ بالإضافة إلى كورونيس، عمة أوليفت، وعدد من الفلاحين لا اسم لهم يحضرون حفل زواج بييرو، وأخيرا هناك كوريدون، وهو مزارع غنى. وبتلك الأسماء والخلفية الرعوية نستنتج أننا فى مرحلة بداية تكون المجتمع.

وإطار الأحداث كما هو من البداية للنهاية، فى الخلفية نشهد تمثالين أحدهما للبراءة والثانى لصدق النوايا. ونرى بييرو يتحدث مع باندورا التى دبت فيها الحياة لتوها. وكانت باندورا قبل ذلك قواما مرمريا منحوتا بحذق. وهى تقول لبييرو إن فولكان

[١٨] النص المستخدم هو **أعمال مختارة من ليساج**، المجلد الثانى، "مسرح لافوار (السوق أو المهرجان) أو الأوبرا كوميك" لليساج، الجزء الثانى، أمستردام ١٧٨٣.

هو الذى نحتها ولكن جوبيتر هو الذى منحها الحياة. ويجد بييرو فى قصتها تسلية، ويملؤه الفضول ليعرف ما فى صندوقها. ويحذرهما عطارد أنه يحتوى على جراثيم الشر، ولكنهما لا يصدقان. ويحتجان بأنه طالما أن جوبيتر مانح الصندوق فلابد أنه يحوى جواهر لا شرور. وبمجرد فتح باندورا للصندوق لكى تهب محتوياته هدية عرس لأوليفت، نشهد تغيرا مفاجئا فى حال الإنسان يعادل سقوطه من حال براءته الأولى. فبييرو لم يعد يعشق اوليفيت، بل يسعى للزواج من ابنة عمتها الغنية، كلودي. وتفقد أوليفت بساطتها الأنيقة وتصبح مولعة بالزينة التافهة. وتوافق على الزواج من سبلين الذى أقعدته الشيخوخة لأنه يستطيع أن يغمرها بالجواهر. وتفقد العمة العجوز كورونيس وقارها وأمومتها وتتنافس الشابات محاولة خطف خاطبيهم.ونرى المساوئ على اختلافها تخطر على خشبة المسرح واحدة تلو الأخرى. ويضيع الحب البريء إلى الأبد. وفى مواقف ساذجة البناء نشاهد المصلحة الشخصية والغيرة والنفاق والكذب والدلال المصطنع. وينقلب فلاحو الأمس البسطاء إلى مجموعة من الرجال والنساء الراقيين ملؤهم الغش والتهذيب. فها قد ولد المجتمع الراقى بكل عيوبه. ويأتى العنف تتويجا لكل هذا ممثلا فى كوريدون الذى أغرته قوته الجسدية بإخضاع الجميع لإرادته واغتصاب ممتلكاتهم واتخاذ أوليفت الحلوة بالإكراه عروسا له. فبين عشية وضحاها صار كوريدون يدعى "سيد كوريدونيا". ويجد عطارد نصيبه فى المرح فى تعليم النبيل الجديد خفايا فن الوصول إلى مراتب النبلاء فأشار عليه ببناء قلعة فى أبرز موقع ونصحه بأن يستبدل الإرغام بالنصب القانونى كلما أراد أن يضم ممتلكات غيره إلى فلكه.

وتأثير كالديرون على ليساج واضح تماما. فالإطار المبدئى للحدث استلهمه ليساج من مسرحية كالديرون **تمثال بروميثيوس** وهى أول معالجة درامية للموضوع فى العصر الحديث. إلا أن عبقرية ليساج مكنته من إعادة تشكيل الأسطورة بحيث يصبح التركيز على الجدل الكبير الدائر حول المجتمع البدائى فى مقابل المجتمع المتمدن. كما يدين ليساج لكالديرون بتيمة "الضباب"أو"الدخان" الكثيف المتصاعد من صندوق باندورا عند فتحه، وكذلك عصابات الفلاحين المسلحين، مما ظهر بعد ذلك فى عمل فولتير البرومثى **باندورا**، بين تيمات أخرى كثيرة لم تكن ظهرت بعد فى زمان ليساج. وتيمة عطارد المتنكر مأخوذة كذلك عن كالديرون.

وترجع أهمية عمل ليساج إلى أنه أول مثال على معالجة أدبية لأسطورة بروميثيوس تستغل إحدى الملامح الرئيسية للأسطورة من أن فتح صندوق باندورا أدى مباشرة إلى

ضياع العصر الذهبى. وقد تبنى هذا التأويل فيما بعد فولتير وفيلاند[١٩] وجوته فى شبابه ولونجفلو، وكاتب برومثى من الدرجة الثالثة من كتاب القرن التاسع عشر يدعى وليام بوسن، ومما يسترعى الانتباه أن كل معالجة لموضوع إبيمثيوس وباندورا من المؤكد أن نجد فيها أثر **صندوق باندورا**، فمن الممكن أن نتحدث عن "سلالة" من ليساج، ولنذكر أن ليساج لم يكن مهتما بالأبعاد الفلسفية للسقوط، فضياع العصر الذهبى بالنسبة له يناظر الانتقال من المجتمع البدائى للمجتمع المتمدن، وقد استخدم عمله كمنبر خطابة لأغرض الهجاء الاجتماعي، ففكرة البدائى النبيل لم يبتدعها روسو، بل إن ليساج هو الذى اكتشفها. ولو كان ليساج عالج موضوع برومثيوس وسرقته للنار لكان اعتبره بطلا للمدنية ليس إلا، وجعل منه هدفا لفكاهته *اللطيفة* وسخريته المهذبة. ففى زمن انتقاء العقيدة، لم يكن الوقت قد حان لإيمان بضرورة برومثيوس أو حتى سقوط الإنسان. ولهذا كان من الصعب فى عام ١٧٢١ أن يرى أحد فى جريمة برومثيوس أو باندورا أية مدعاة للتعاطف.

[١٩] اعتبر فيلاند **صندوق باندورا** عملا جديرا بالتقليد فى نص *ألمانى*. يقول فيلاند فى مقدمه عمله **باندورا مسرحية تسلية** (١٧٧٩): فكرة هذا العمل وبعض المشاهد والتفاصيل الدرامية مأخوذة عن صندوق باندورا التى قدمتها فرقة سان فرانسيسك فى ١٧٢١ على مسرح لافوار سان لوران فى باريس". والمحاكاة واضحة، فرغم أنه أدخل شخصية برومثيوس وغير اسمى بييرو وأوليفت إلى اسمين أكثر إيحاء بالروح الرعوية هما هيلاس ولالاج، احتفظ فيلاند بعطارد وميرا وكوروتيس وكلو وكوريدون وعصابة من الفلاحين المسلحين. كما يدين فيلاند لليساج بعمله البرومثيى الآخر **محاورة فى حلم مع برومثيوس** (١٧٧٠)، التى رغم ارتكازها على نظرية الفطرية لروسو، تعكس تأثرا كبيرا بليساج.

فـولتيـر

(١٦٩٤ - ١٧٧٨)

بـانـدورا: ١٧٤٠

[١]

فى المشاجرة الشهيرة بين القدماء والمحدثين انحاز فولتير بلا تردد للمحدثين، وعبر عن آراء تنتقص من قدر شعراء التراجيديا فى أثينا، خاصة إسخيلوس، أقرب الخالدين الثلاثة إلى ينابيع المجاز الحدسى والرمز الكونى. كان فولتير على دراية بالحركات الأدبية فى إنجلترا، ففى كتابه **رسالة فى التراجيديا** أثار نفس النقطة التى سبق وأن أثارها درايدن حول تشابه مكانة إسخيلوس فى التراجيديا الأثينية مع مكانة شكسبير فى التراجيديا الإنجليزية: "أعلم جيدا أن شعراء التراجيديا الإغريق، وهم فى كل الأحوال يتفوقون على الإنجليز، أخطؤوا حيث اعتقدوا أن الجزع التراجيدى هو الرعب، وأن المقزز والعصى على التصديق هو المأساوى والعجيب. كان فن التراجيديا فى الطفولة فى زمن إسخيلوس، كما كان حاله فى لندن فى زمن شكسبير") (**الأعمال الكاملة**، المجلد الأول). فكلاهما جعل من خشبة المسرح "مجزرة"، مما يعد إهانة فظيعة لذوق القرن الثامن عشر السليم وحسه المرهف. كان اعتراضه على شعراء أثينا التراجيديين، وعلى إسخيلوس بالذات، أنهم "وصلوا بالفزع التراجيدى إلى حال من الرعب المفرط". من ضمن الأمثلة التى يضربها "تكبيل بروميثيوس إلى صخرة بمسامير دقت فى معدته وذراعيه، ورد ربات الغضب على طيف كلتمنسترا بعواء دون نطق كلمة واحدة".

حين لم يتناول فولتير سلوكيات عصره، كان يلجأ إلى معالجة التاريخ الفرنسى والرومانى دراميا أو يستمد الإلهام من الشرق. وكان التراث الأسطورى لا يشغل إلا حيزا ضيقا فى منظومة الأشياء التى تهمه، فكان يفضل ،كما يظهر فى كتاباته، الرجال والنساء الحقيقيين، عظماء كانوا أم صغارا، معروفين أم مجهولين، منتمين للماضى أم الحاضر. والأمثلة الوحيدة على اهتمامه بالمواضيع الكلاسيكية هى تناوله لأوديب وأورستس وميروبا وباندورا.

رغم استخدام فولتير للدراما الشعرية كأداة فنية، كان لا يطيق صبرا على الحدس والبداهة ولا يؤمن بالرمز. فكل ما لا يتفق مع عقلانيته المنظمة تامة الوضوح والصفاء كان غريبا عن مفهومه للشعر والدراما. وليس من الغريب أن يقتنص نبى التنوير العظيم رمز **باندورا** بلهفة، فلقد وجد فيها رمزا حيويا "للتنوير"، ورأى فيها نظيرا لحواء قابلا للتطويع والتشكيل، فهيأ له ذلك أن يقول عنها ما لا يجرؤ أن يقوله عن أم البشرية. وأمده جوبيتر فى تأليف باندورا بهدف ممتاز لنزعته المناهضة للاستبداد، والعمل من أوله لآخره يرتع فيه إلحاد فولتير المتحفز للقتال، ولعل هذا هو السبب فى أن فولتير لم يفلح أبدا فى إشباع شوقه طوال ثلاثين عاما أن يرى عمله يلحن ويغنى. ويحق لنا أن نستنتج من ذلك ارتياب القرن الثامن عشر فى **باندورا** فولتير وفى أنها ليست أكثر من مجرد لوحة بديعة الزخرف والجمال، بل استشفوا فيها تهديدا للنظام القائم. أما هيام فولتير بهذا العمل على وجه الخصوص من بين إبداعاته، وشعوره المرير بالإحباط لأنه لم يحظ بالقبول فمحفوظ فى كومة هائلة من الرسائل يرجع تاريخها إلى الفترة من ١٧٤٠ إلى ١٧٦٨. ولقد رفض العمل لأسباب تتعدى مجرد المشاكل التقنية، وتناوله ثلاث موسيقيين: رامو، وراوييه، ودولا بورد، دون أن يسفر ذلك عن نتيجة.[٢٠]

ويمثل برومثيوس- إبيمثيوس عند فولتير الطبيعة المزدوجة لآدم، بينما تمثل باندورا حواء. ودورة برومثيوس تناظر لهذا السبب حكاية السقوط الأول، وفقدان العصر الذهبي، والأمل فى تجدد وانبعاث فى المستقبل،عادة ما تكون علامته قدوم المخلّص. وكان هذا التأويل أكثر قبولا فى إنجلترا وفرنسا إبان عصر التنوير، فهو ينبع بسلاسة من طبيعة الأسطورة مما حدا ببيكون أن يقبله فى كتابه **حكمة القدماء**، ويمكن قراءته بين سطور عمل كالديرون المركب، وبوضوح وجلاء فى عمل ليساج البسيط. أصبح الحادثان: سرقة النار وصندوق باندورا يعادلان على مستويين مختلفين الخطيئة الأولى والسقوط الأول.

إلا أن المرء ليشعر بتطور هام تم فى النقلة من ليساج إلى فولتير ولا يفصل بين عمليهما إلا عشرون عاما. ولا يمت هذا التطور بأية صلة إلى أسلوب تناول الأدوات الدرامية الذى لا يتغير فى الغالب، بل تغير عميق فى موقف الكاتب: موقفه من خطيئة برومثيوس، وموقفه من الخطيئة الأولى ذاتها. فعند ليساج، سقوط الإنسان أمر مسلم به دون تساؤل، ومبرر فى الواقع، وهو بهذا يتيح للميول الأخلاقية أن تنتقد وضع الإنسانية فى شكل هجاء، وهو موهبة القرن الثامن عشر الأولى. بينما لا يرى فولتير،

[٢٠] مراسلات فولتير بخصوص مصير مسرحيته **باندورا** من يناير ١٧٤٠ حتى يناير ١٧٦٨ تنضح بالمرارة والفشل تشمل بالتقريب كل ما أثير من جدل حول تقديم **باندورا** على المسرح.

الذى يبز ليساج فى الهجاء، فى حكاية آدم وحواء الإغريقية ما يدعو للسخرية، بل للتعاطف، ولم يعد سقوط الإنسان هنا من المسلمات، فأعيد فتح قضية آدم. فهناك ما يمكن قوله دفاعا عنه. إن برومثيوس لا يستحق كل ما ناله من عقاب، فجريمته ارتكبت، إن كانت جريمة أصلا، بالإكراه وتحت التهديد. وفى الواقع ليس هناك ما يؤكد أنها جريمة على الإطلاق. من ذا الذى يلوم آدم لأنه أراد أن يعرف الخير والشر؟ ومن ذا الذى يلوم برومثيوس لأنه أراد أن يهب الحياة لجسد بلا روح؟ ربما نعترض على الأسلوب، لكن ماذا كان بوسعهما أن يفعلا فى وجه كلمة رفض باتت صريحة لا تقبل نقاشا. إن مسألة غيرة الآلهة التى أثارها أفلاطون لكى يفندها يثيرها فولتير هنا لكى يؤكدها.

وفى هذا التغير فى الموقف من ليساج إلى فولتير، قام شافتسبرى بدور الوصلة الضرورية، فبرومثيوس عنده نموذج للخالق الفنان لا المتمرد الخارج على القانون فحسب. وما فعله فولتير هو تطعيم التأويل المقبول للأسطورة، وبالذات كما وجده عند ليساج، بمفهوم شافتسبرى هذا: ومن هنا نبعت صورة جديدة لآدم وحواء كمتمردين بحق وبدافع من ملكتهما الإبداعية غير المعترف بها. فإن كان عالم ليساج ظل حيا فى كتابات فيلاند حتى فى أوج النزق الرومانسي، فإن مثل فولتير هو الذى هز قواعد النظام القديم. لقد تغير القاضى فى القرن الثامن عشر، لكن المحلفين ظلوا كما هم إلى حد بعيد. هذا يفسر اللامبالاة التى قوبلت بها أكثر أعمال فولتير إثارة. ولم تكن فى الحقيقة لامبالاة بل كانت استنكارا صامتا لعمل فنى "شديد الخطورة".

وأول إشارة لباندورا عرضت لنا فى ما كتب فولتير وردت فى رسالة لهلفتيوس بتاريخ ٥ يناير ١٧٤٠، وتبدأ: "أحييك باسم أبولو وأقبلك باسم الصداقة. مرفق بهذا الخطاب نشيد الخرافة الذى طلبته والأوبرا التى تحدثنا بشأنها. وحين تنتهى من الأوبرا يا صديقى العزيز، أرسلها إلى السيد بون ديه فيل فى بورت سان أونوريه. لكن بالله عليك أرسل لى هدايا أفضل، لم أعمل فى حياتى بقدر ما عملت فى الشهر الماضي، ورأسى يكاد ينفجر، فاشفنى برسالة جميلة". والأوبرا المشار إليها هنا هى باندورا، والتاريخ المبكر للرسالة يوضح أنها من إنتاج عام ١٧٣٩ على الأكثر، لا ١٧٤٠ حسب الرأى الشائع.

ومن الواضح من خطاب فولتير إلى الكونت دارجنتال بتاريخ ٢ فبراير ١٧٤٠ أنه رسم شخصيتى برومثيوس وباندورا على مثال آدم وحواء. قال:

"أنا فى الواقع أستسيغ ما يستسيغه ذوقك. ولسوف أجعل باندورا على هواك... ولكن دعنى أقول كلمة عن باندورا. أنت لا يعجبك المشهد الذى يغرى فيه عطارد المخادع باندورا بأن تفتح الصندوق؛ ولكن عطارد هنا يقوم بنفس دور الحية فى إغواء

حواء. ولو كانت حواء قد أكلت (الثمرة المحرمة) بدافع النهم المحض، لبلغ هذا من التفاهة والسطحية حدا رهيبا. أما الحوار مع الحية، فيعطى الحكاية حيوية وإثارة. وأنا أعلم جيدا أن مغامرة باندورا ليس مما تفخر به الآلهة. ولم أطمح إلى تبرير سلوكهم للبشر، خاصة منذ مرضت أنت". هذا الفقرة بالغة الأهمية، لأنها تعطينا تأويل فولتير نفسه لرمز باندورا. فهى للقرن الثامن عشر ما كانته فى شعر جرجورى نازنزن فى القرن الرابع، وفى كتابات الغنوصيين بعامة. هى حواء العالم متعدد الآلهة. على كل حال، يبدو أن لطف فولتير لم يتعد استخدام الألفاظ المهذبة. ففى النص الراهن مازالت لدينا إلهة الانتقام متنكرة فى شكل عطارد تلعب دور المغوى وتستدرج باندورا البريئة ضعيفة العقل لفتح الصندوق، ويؤكد فولتير الفرضية التى تقول بأن باندورا تمثل حواء، فى خطاب آخر إلى دارجنتان بتاريخ أول أبريل ١٧٤٠، من خطابات أخرى عديدة تجدها فى مراسلاته هائلة الضخامة.

وعلى الرغم من أنه يدين بالكثير لليساج وكالديرون وبالطبع لمن تناولوا الأساطير فى عصر النهضة بتراثهم الهائل، إلا أن التأثير الرئيسى فى عمل فولتير هو شافتسبرى، وتلخيصه لرمز برومثيوس بأنه يمثل الفنان المبدع، بدأ هذا المفهوم ينتشر من خلال معالجة فولتير للموضوع، ثم اتسع نطاقه مع حركة العاصفة والقصف، وانحدر من عمل فولتير ثلاث روائع أدبية على الأقل: **برومثيوس** لجوته، **برومثيوس مخترع النار** لكينيه، **وقناع باندورا** للونجفلو، دون ذكر بعض أشعار بيرون الغنائية، وتطوير شلى لموضوع الحب كخلاص وحيد. ولكن هناك فرقا مهما بين شافتسبرى وفولتير: فموقف الأول الربوبى يرى أنه من الممكن وجود برومثيوس "صالح تحت هيمنة جوبيتر"، بينما موقف الثانى الإلحادى يرى وجود جوبيتر "صالح" فوق برومثيوس ضربا من المحال. وكان نموذج فولتير هو الذى شجع الثائرين من أبناء الحركة الرومانسية على المروق من فلك الإله، وأن يشدوا السياسية الكونية القائمة على الثوابت إلى نير العقيدة الجمهورية للبرجوازية المتمردة، وبذلك أفسدوا كل محاولة لمعالجة الموضوع معالجة درامية جادة، وذلك أنهم تفهموا وجهة نظر برومثيوس دون أن يعبأوا بفهم وجهة نظر زوس. وكانت النتيجة شعرا غنائيا عظيما، ونظرة فلسفية مبتكرة عميقة، مع نصيب هزيل من الدراما.

إلا أنه من الخطأ أن ننسب إلى فولتير ميول حركة العاصفة والقصف، فقد كانت عقلانيته الصارمة جزءا لا يتجزأ من روح العصر. فلم يكن فى استطاعته أن يضخ فى موضوع برومثيوس ذلك الوجد الدينى الكاسح الذى جاء به الرومانسيون. وكان دفاعه

عن حقوق برومثيوس الأساسية، كما كان دفاعه الإنسان الأساسية، نتاج حجة عقلية لا اندفاع عاطفي، وخير شاهد على ذلك خطاب أرسله إلى ديه شابانون بتاريخ ١٨ ديسمبر ١٧٦٧ يحتج فيه بشدة على تغيير سطوره من "المضطهد الأبدى لخالق النكبة" إلى "المضطهد الأبدى للخالق المنكوب". ويضيف: "إن لذلك جرسا يوحى بالجنسينية . المذهب الكاثوليكى القائل بأن الناجين كتبت لهم النجاة من الأزل والباقون فى الخسار [أكثر مما يجب، فهو بالتالى مسرف فى تقليديته بما لا يتناسب مع زماننا. فهؤلاء ... يجعلون الإلهمرتكب الخطيئة، أود أن أقول ذلك فى هذه الأوبرا. كما أن هذا التجديف يأتى بديعا من فم برومثيوس الذى هو فى النهاية من الكبراء وله الحق كل الحق فى أن يصم أذن جوبيتر وهو يصيح فيها بهذه الحقائق. إنكم إذا قبلتم بهؤلاء الجنسينين فى أكاديميتكم ضاع كل شيء، فلسوف يغرقون وجه فرنسا. فلست أعرف طائفة أخطر أو أشرس منهم. فهم أسوأ من المشيخيين الاسكتلنديين .أتباع الكنيسة المشيخية البروتستانتية. فأوص السيد ديه لامبير بهم خيرا حتى يحتفى الاحتفاء اللائق بأولئك المسوخ أعداء العقل والدولة واللذة".

وما أغضب فولتير هذا الغضب لتغيير "خالق النكبة" إلى "الخالق المنكوب" أن الأولى توحى بحرية الإرادة، بينما توحى الثانية بالقدرية، فعقيدة القدرية هى التى مكنت حركة الإصلاح الدينى من تحطيم معاقل الإقطاع فى أوربا. وهى نفس العقيدة التى استطاعت بواسطتها الثورة البورجوازية فى ١٧٨٩ الإطاحة بأرستقراطية القرن الثامن عشر، وفى ١٩١٧ (الثورة الروسية) تغير اسم القدرية إلى الحتمية التاريخية، وسيظل إحياء فكرة القدرية هو الرافعة التى تطلق النزعة الثورية من عنانها بإعطاء العقيدة الجديدة نوعا من القداسة وإكسابها طابع القانون الحتمى الذى لا يتبدل، وقد جفل فولتير رعبا من مثل هذا العالم الجديد القائم على الإيمان الغيبى وكان بكل ليبراليته المتنورة ينتمى فى الأساس للقرن الغارب.

[٢]

إن **أوبرا** فولتير من خمسة فصول، **وباندورا (الأعمال الكاملة**، المجلد الثانى عشر)، باعتبارها نص أوبرالي، أو على الأقل كان ذلك القصد منها، عمل قصير بطبيعة الحال. فهى مكتوبة على شكل متتالية من المقاطع الشعرية متفاوتة عدد الأبيات، وأبياتها متباينة الأطوال طبقا لمتطلبات البناء الموسيقي. وهى تنتمى لنوع من الكتابات راجت كثيرا فى القرن الثامن عشر – عبارة عن فاصل تمثيلى أو موسيقى أو إيمائى بين

فصول المسرحية أو الرواية يتضمن عادة موضوعات أسطورية - وشخصياته: برومثيوس وباندورا وعطارد وجوبيتر، بالإضافة إلى نيمسيس ربة الانتقام، وأربع جوقات من الحوريات والمردة والأرباب السماويين وآلهة الجحيم. وأول خرق للتقاليد الكلاسيكية هنا ظهور جوبيتر على المسرح. أما تصور برومثيوس على أنه خالق باندورا فهو، رغم جذوره الضاربة فى الأفلوطينية المحدثة، خروج أخطر شأنا على التقاليد. وأخيرا يحول وقوع برومثيوس فى هوة باندورا مأساته لا إلى مأساة إبيمثيوس، بل إلى تراجيديا بجماليون.

وبرومثيوس نفسه ليس ماردا بل "نصف إله"، "ابن السماء والأرض"، وهذا يفتقر للدقة إذ ينطبق أكثر على يابتوس وأخوته منه على ابن يابتوس وجايا ثيميس؛ مما قد يوحى بـ"موقف" من المارد. والمشهد يمثل بانوراما مع جبال فى الخلفية، ربما كانت تمثل العصر الذهبى كما نجد عند ليساج. ويتضح بجلاء من النشيد الأول الذى يغنيه برومثيوس أنه ليس برومثيوس بل بجماليون، وأن باندورا عنده ليست إلا جالاتيا. فهى مرمرية وقوامها فارع كالتماثيل. وهذه الموتيفة بارزة عند كالديرون وليساج. يتأمل برومثيوس تحفته المضطجعة وتأكله الحسرة لأنها خامدة بلا روح: "أرى جمالها المغوى يضيع هدرا جامدا بلا حياة/ ويهبط به الموت إلى مملكته القاحلة". فهو واقع فى هواها. وفى هذا الموروث، يكون برومثيوس وإبيمثيوس شخصا واحدا، وتخرج باندورا من رأس برومثيوس-إبيمثيوس كما خرجت حواء من ضلع آدم.

على أن فولتير لم يكن بحاجة للرجوع للأفلوطينية المحدثة ليجد هذا التصور لبرومثيوس. فمن الشائع فى عصره ألا يغترف الكتاب مباشرة من النصوص الكلاسيكية الإغريقية، بل يعتمدون فى الغالب الأعم على كتابات مستلهمة التراث الأسطورى الكلاسيكى من أهل العصر النهضة ومن تلاهم. وأول وظيفة لبرومثيوس أوردتها **دائرة معارف ديدرو** أنه "كان أول من صنع إنسانا من طين الأرض كما تقول الحكاية". وهذه الصيغة الواردة فى **القاموس التحليلى للعلوم والفنون** الخ، منذ تاريخ مبكر (١٧٦٥) كررها الباحث الألمانى هدريش فى كتابه **معجم الأساطير**. وفى معالجات فيلاند وجوته الأدبية، برومثيوس أساسا خالق الكون المادي، أبو باندورا.

يقول برومثيوس للمردة انكيلاد وتيفون إن "جوبيتر أبى أن تنعم باندورا بالحياة!" وتفسيره لهذا الرفض أن "جوبيتر يغار من صنعى البديع". وهكذا يأخذنا فولتير مباشرة إلى قلب المشكلة التى يسميها أفلاطون "غيرة الآلهة" التى عبروا عنها حين أبوا إعطاء النار للبشر. ولكن المردة يلومون برومثيوس على لجوئه لجوبيتر كى يمنح

مخلوقته الحياة، ويتوجهون لعالم الموتى السفلى وقوى الجحيم علّ بذرة الحياة الأبدية تتخلق هناك. إلا أن برومثيوس يطمح إلى ما هو أعلى من قدره. ليس إلا إله من يملك القدرة على أن يمنح مخلوقته الحياة. ورغم أن ربة الانتقام تنذره: "احذر باندورا... احذر الحب"، مازال يرى تحفته الفنية جديرة بروح قدس:

هل يحق للجحيم الأصم
أن يهب الحياة
لهذا الصنع الفريد
الذى عرفتُ كيف أبدعه؟
أين لى برب رحيم
يشعل فيه جنوة الحياة؟

وبما أن برومثيوس يتوق للعب دور ذلك الرب الرحيم، لم يعد أمامه من سبيل إلا الصعود للسماء ليسرق نار الآلهة، ويقترح انكيلاد:

اصعد السماء وامسك بالصباح
اذهب واسرق اللهب السماوي
تجاسر واصنع روحا
وكن خالقا بدورك

وهذا ما يفعله برومثيوس بالفعل. ويدعو اللهب الذى يهبط به للأرض "نار الحب الحنون المقدسة". وتصف جوقة الحوريات نار الحب بأنها "ابنة السماء" و"روح العالم" ويستحضرنها لتخترق كل القلوب وتشيع فى البر والبحر والجو. يضع برومثيوس الشعلة على تمثال باندورا فتدب فيه الحياة بفعل نار الحب، وهو موتيف مأخوذ عن فلجنتيوس وكالديرون.

وجوقة الحوريات، وهى بلا شك تنويعة على جوقة بنات البحر، لا تؤدي، فى **باندورا** فولتير، الدور الذى لعبته عند إسخيلوس. ففى عمل فولتير يرقصن حول باندورا حين تدب فيها الروح كما لو كن وصيفات عرسها. إن لطف الأشعار، و"تهذيب" المفردات،

و"عذوبة" ("المقام العذب"، "الفجر العذب"، الخ)، والغنائية المترفة للأوبرا كلها، كل ذلك أكسب عمل فولتير "حلاوة" القرن الثامن عشر وحوّل الموضوع الحيوى إلى فاصل ترفيهى لطيف فى صالون كبير فاخر تزينه جداريات الفسيفساء والأعمدة المذهبة والملابس ذات الألوان الزاهية المشغولة بالدانتيلا. "السماء! يا للسماء! إنها تتنفس! يا رب الحب ما أعجب مملكتك"، هكذا تهزج جوقة الحوريات.

ويلى ذلك مشهد حب أرستقراطى بين برومثيوس وباندورا، إذ تدرك باندورا أن برومثيوس هو خالقها فتتأثر بعواطفه تأثرا مضاعفا. وهنا يطور فولتير بدون وعى منه موضوع الزواج المحرم بين بجماليون وجالاتيا. فلأنها نصف بشرية ونصف إلهية تصبح باندورا موضع جدل بين الأرض والسماء، ويبعث جوبيتر عطارد ليخطفها، وإذ تبتعد عربة عطارد حتى تختفى، يصيح برومثيوس ساخطا على "غيرة الآلهة" و "طغيان الآلهة"؛ ويتباهى بإنجاز لم يقدر جوبيتر نفسه أن يحققه: وهو أن يكون "محبوبا"، فيقول: لقد جعلت نفسى محبوبا"، وكلماته هذه تختم المشهد الذى لا ينتهى قبل أن يبلور القضية الجوهرية فى المنافسة الكبرى بين السماء والأرض: إن نزعة الخلق هى خطيئة الإنسان الحقة.

يا جوبيتر! أيها النقمة الراعدة بلا قلب!
أيها الجبار الأبدى
يا خالق النكبة
لسوف تحس كل آلامي
وأنا أتحدى قدرتك
بروقك الصاعقة المروعة
ستكون أقل مهابة
من حبى اليائس

كان هذا المقطع المهيب الذى يختم الفصل الثانى هو الذى غذى الأرواح المريدة لشعراء حركة العاصفة والقصف الألمانية وأبرز التصور الذى يوحد بين آلام برومثيوس وآلام الفنان المبدع، وهو مفهوم هيمن على الأدب الرومانسي، وقد بينا فى موضع آخر كيف اقتنص جوته الشاب هذا المقطع وأعاد صياغته وصبه فى أسلوبه المفعم بالحياة وحوله إلى المونولوج الشهير لبرومثيوس فى عمله الدرامى الذى لم يكتمل **برومثيوس**. ازدهر مفهوم برومثيوس كرمز للفنان الخالق أولا وأساسا فى أدب عصر التنوير طالعا

فى جذوره الضاربة فيما كتبه شافتسبرى وحوره فولتير ليلائم موضوع آدم وحواء مطابقا بذلك بين الخطيئة الأولى ونزعة برومثيوس الإبداعية.

و"سرقة باندورا"، مثل اختطاف باريس لهيلين، تؤدى إلى حرب بين الآلهة والعمالقة، ونجد أنفسنا فجأة فى قلب ساحة عمليات حربية. فيهدد جوبيتر بعقاب الجميع، وباندورا المصدومة فى أخلاقيات كبير الآلهة، المغتصب الذى يلعب دور المنتقم، تقسم لتمقتنه من كل قلبها، إلا أنه كجنتلمان أبا عن جد يصدر أوامره إلى عطارد "قدها سالمة" لمكان آمن، ويختم قوله فى شجو العشاق:

كم كان العالم هاجعا فى سلام عميق
ثم أشرق جمال ويا للأسف شبت فى العالم الحرب.

وكان التدمير الناتج عن الصراع عظيما. وتصرخ باندورا، مثل هيلين طروادة، فى يأس:

أمسكوا! أمسكوا!
الأرض والسماء – يا لأسى الذى يجل عن الكلام
أيها المردة، أيها الآلهة، أعيدوا لى السلام
فأنا سبب كل هذا الخراب
وستهلك السماء والأرض من أجلى.

وأخيرا، وسط الجلبة والأبواق وقصف الرعد وألسنة البرق المشقوقة، والأحجار المتدحرجة وصيحات الوعيد العالية، تخرج ربة القدر من سحابة مشعة وتقضى بالهدنة بصوت آمر (قارن، كالديرون). ويلى ذلك صمت رهيب، وتملى ربة القدر شروط السلام: "سيعيد الآلهة باندورا إلى الأرض التى جاءت منها، بعد أن يغمروها بالهدايا؛ أما المردة، فلسوف يسحقون تحت الجبال التى طوحوا بها فى وجه السماء، ولسوف يبكون للأبد تحت ثقلها. وهكذا تعود باندورا لبرومثيوس، ويقيد المردة بالسلاسل إلى الأبد. ولا يرضى المردة ولا الآلهة بحكم القدر. ويهمهم جوبيتر غاضبا وهو يعطى باندورا الصندوق: "ليكن. أمرك مطاع. لكن ليشهد هذا اليوم انفصاما أبديا لا يلتئم بين

السماء والأرض". ويطلق ربة الانتقام لتدمر عالم الإنسان، وينذر بويلات قادمة من الصندوق الذى أهداه لباندورا. وتحمل باندورا الصندوق القاتل، وبرومثيوس على وشك أن يغادرها ليخفف من آلام العمالقة المكبلين. ويتبادلان مقطوعات شعرية أنيقة بأسلوب الطبقة الراقية (النصر لى إذا دام حبك لى)، وتدعو باندورا برومثيوس لفتح الصندوق ليشهد ثمار نصره. ويحذرها برومثيوس من فتحه. وبعد ذهابه، تأتى ربة الانتقام لزيارة باندورا متنكرة فى إهاب عطارد، وتغريها، مثل حية حواء، بفتح الصندوق، زاعمة أن ما يحويه سيحفظ جمالها للأبد (قارن ذلك بموتيفة إكسير الشباب أو الحياة أو الحب، الخ، المرتبط بعلم هرمس)[٢١]. وحين ترفع الغطاء، يتصاعد ضباب، النهار فى عيون باندورا، وتمور حواسها بأحاسيس لم تعتدها، بينما تنسحب ربة الانتقام إلى أدراج الجحيم معلنة أن جوبيتر ثأر لنفسه أخيرا (قارن ليساج وكالديرون). ويغشى على باندورا المسكينة فوق العشب، ويدخل برومثيوس بعد فوات الأوان ليبكى العصر الذهبي. وهناك نبوءة بقيام مُلك الشر: الحرب والموت والخوف والعلل التى تنهش الروح وتلك التى تفترس الجسد فى عالم الإنسان. وهكذا تسببت حماقة المرأة فى سقوط البشر، بالرغم من أن كثيرا من المقاطع تؤكد براءة باندورا. يأكل باندورا الندم وتكاد تموت خجلا وخزيا، إلا أن الحب، مخلّص الكل، يهبط من السماوات ويسدل جناحى رعايته وأمنه على آدم وحواء. لم يضع كل شيء إذن، فمازال هناك حب على الأرض، والحب قهار حتى للقدر نفسه. وحين تدعو باندورا الحب ممتنة "يا روح روحي"، تتملكنا الحيرة والتساؤل عما إذا كان فولتير مطلعا على أشعار أدب النسّاك حيث يدعو الرب "كلمته" "يا روح روحى، ويا عقلى أنا"، أم أن هذا التوافق نتيجة حتمية لوحدة الفكر والشعور كلما وأينما فكر الإنسان وشعر؟

يمضى برومثيوس وباندورا يدا بيد، كآدم وحواء، بين أطلال فردوسهما المفقود، وقد امتلآ شجاعة وتصميما على أن يتألما معا ويواجها سويا مُلك الشر القادم. ويستحضر الحب روح الأمل لتتنزل وتملأ كل قلب، وينتظر أول زوجين الأمل، كما ينتظر سواد البشر البؤساء ظهور المسيح المنتظر الذى وعدوا به منذ القدم.

[٢١] فى حوار فى المنام مع برومثيوس يقول فيلاند: "وهناك آخرون يجدون فى هذا الصندوق سيئ السمعة تمثيلا مجازيا لدخول الملكية الفردية حياة البشر"، وهو هنا يشير لمشهد ليساج الذى يغتصب فيه السيد ديه كووردونيه أراضى جيرانه. يقول فيلاند فى فقرة لاحقة: "والمؤلف المجهول يدحض كل التفسيرات الرمزية، ويقول إن صندوق باندورا ما هو إلا صندوق فعلى لا أكثر ولا أقل، أو بالأحرى صندوق حريمى للزينة، الخ". والمؤلف المجهول المزعوم، إن كان وجد أقلا، يقصد فيما يبدو هدية الجمال الأبدى المذكورة عند فولتير. وليس من المستبعد أن يكون فيلاند أراد أن يسخر من ليساج وفولتير معا فى نفس السياق الفكاهى.

الباب الثالث

المانوي الرومانسي

برومثيوس منتصراً

الألمانى الرومانسى

بروميثيوس منتصرًا

بعد أكثر من قرن من قلة الاهتمام ببروميثيوس خلال عصر التنوير، حدث اشتعال جديد للبروميثية فى الحركة الرومانسية، وبالذات فى مرحلة العاصفة والقصف، يضاهى فى قوته قوة ثورية عصر النهضة، بل أكثر تبلوراً ووضوحاً للهدف. اتخذت الحركة شكل عبادة محددة وكان كاهنها الأكبر جوته فى ألمانيا وشلى فى إنجلترا وإدجار كينيه فى فرنسا. جذب هذا النوع من العبادة حشداً من المشايعين ليس فقط بين الشعراء، بل تعداهم إلى الفلاسفة والنقاد والباحثين.

فى ألمانيا، حيث سبقت حركة العاصفة والقصف الرومانسية بمعناها الواسع، انتشرت البروميثية قبل بقية البلاد الأوروبية. حتى أولئك الذين انتموا لحركة التنوير المحتضرة، مثل فيلاند، أسهموا بنشاط كبير فى الاتجاه الجديد، فلا نجد خطاً فاصلاً بين فيلاند من ناحية وهيردر وجوته وكلنجر وهينرش ليوبولد فاجنر وجوهان فولكس. من ناحية أخرى، أسهم كل من الأخوين شليجل، وشلينج وهيجل وشوبنهاور فى البروميثية الرومانسية بمفاهيم فلسفية عميقة فى ألمانيا إلا أنهم لم يزيدوا نارها، لأنهم اقتصروا على الكتابة وقت سكون الحركة البروميثية الإبداعية وجنوحها إلى التأمل والتنظيم. وينطبق هذا الكلام على إيطاليا، حيث سار مونتى وألفييرى ومانزونى وكاردوشى ضخمروننض على نهج البروميثية فى ألمانيا.

فى إنجلترا وفرنسا، سبقت رومانسية كل من وردزويرث وكولردج وسازى وكل من روسو وشاتوبريان وبرناران ديه سان بيير - سبقت العاصفة والقصف لبيرون وشيلى وبيكوك وكينيه وميناز وفكتور هوجو. وتأخرت الثورة البروميثية حتى الجيل الثانى من الرومانسيين. قد يعود هذا التناقض إلى أن البروميثية هى عقيدة "المضطهدين" و "المحاصرين" وليست عقيدة المنتصرين أو ذوى النزعات التوسعية. فى ألمانيا التى لم تكف مطلقا عن الشعور بالحصار، لم يضمحل المثال البروميثى أبداً، فحتى فى وقت متأخر مثل زمن أدولف هتلر، وجد الشعراء الألمان فى شخصية الفوهرر الثورية شخصية بروميثيوس الذى يحطم أغلال الرايخ الثالث.

وتعتبر نهضة البروميثية فى الثورة الرومانسية جزءاً من إحياء عام للاهتمام بكل الأشكال الثورية. فاقتبس الشعراء مادتهم من الأساطير الكلاسيكية ومن الكتاب المقدس ومن فلكلور العصور الوسطى ومن أدب عصر النهضةوحتى من التاريخ المعاصر دون تمييز،إلا أنهم فى كل الحالات تقريبا انحازوا للبطل الإشكالى والشخصية المتمردة. فكتب ألفييرى عن آدم وكتب بيرون وجسنر عن قابيل وهابيل، وكتب كل من شوبارت وشلى وكينيه عن اليهودى التائه، وكتب جوته عن فاوست وكاجليوسترو، وكتب هوراس والبول وبيرون عن مانفريد. وكتبت مارى شيلى عن فرانكشتين، وكتب توماس لاف بيكوك عن أهريمان، وكتب كيتس عن هيبريون، لدرجة أن دون جوان بطريقة ما صار موضع اهتمام. حاول شيلى ترجمة مسرحيتى **فاوست وسيبريانو**. يتضح من قوائم الكتب المطولة فى ما كتب فى موضوع **فاوست** بداية من مسرحية فاوست التى لم يتمها لسينج حتى نهاية الحركة الرومانسية إلى أى مدى وجدت الحقبة الثورية العظيمة سلامها وتكاملها فى البطولة المتمردة(٢٢). كشف كارليل عن العلاقة الوطيدة بين رمز فاوست ورمز بروميثيوس وكتب يقول : "تشكل قصة فاوست واحدة من أبرز ما أنتجت العصور الوسطى، أو بالأحرى هى التجسيد المذهل لعقيدة متميزة نشأت أو انتشرت فى تلك العصور. ويمكن أن تشكل هذه القصة أساطير مسيحية، مثلما أن قصة بروميثيوس والمارد وأشباههم تشكل الأساطير الوثنية، وبالفحص الدقيق نكتشف أنها تكشف عن جانب من الطبيعة الإنسانية لا يقل تأثيرا أو صدقا عما فى الأساطير الوثنية، ويتمثل هذا الجانب مرة فى التألق والابتهاج والثقة

٢٢ هناك موضوع آخر قريب الشبه من موضوع بروميثيوس، وهو موضوع نيوبى، خاصة كما تناولها مالر مولر فى مونودراما نيوبى. أرادت نيوبى مثل بروميثيوس أن تخلق سلالة من البشر شبيهة بالآلهة فى خلودها واكتفائها بذاتها. فصب الآلهة جام غضبهم على نيوبى وأبنائها لأن هناك حاجز بين السماء والأرض لا يمكن إزالته، فحولها جوبيتر إلى حجر(قارن تقييد بروميثيوس فى الأغلال). إلا أن البعض يعتبر هذا العقاب نعمة لأنه يدل على أن الفن يخلد الإنسان.

إن ابن الآلهة المطرود لكلنجر موضوع بروميثى آخر. كان بروميثيوس قد تنبأ بأن جوبيتر سيلد ولدا يسقطه من على العرش، فقلق جوبيتر على ملكه، ونفى ابنه ديوس للأرض. وعاش ديوس المنفى كعبقرى معذب بين البشر فاصلا نفسه عن الملايين من العبيد الكادحين، فأصبح معزولا تماما عن بقية البشر. ثار ديوس على جوبيتر وكشف عن أصله الحقيقى للبشر وحررهم من طغيان الآلهة كما جعلهم يحطمون تماثيل كل الآلهة. إلا أن الأساطير تصوره فى الغالب على أنه معذب قادته عبقريته للانعزال عن الناس لدرجة أنه تمنى أن يقتل نفسه أو حتى يقتله البشر.

طالب هيردر الشعراء أن يهبوا الأساطير القديمة حياة جديدة، إلا أن فردريك شليجل تشكك فى أن تؤدى الموضوعات الإغريقية إلى أى شىء بناء.

بالنفس والابتسام حتى فى أحلك المواقف، ومرة أخرى فى العمق والتأمل وخشية الإله والزهد ..." **(هيلينا جوته، مقالات نقدية ومتنوعة، المجلد الأول).**

على أى حال يجدر بنا أن نضيف إلى مقولة كارليل أنه بالرغم من أن العنصر الديناميكى الكامن فى التجربة البروميثية الفاوستية عنصر أساسي، إلا أن تطبيق الرمزين مختلف إلى حد ما. إذا نظرنا إلى أسطورة فاوست فى ضوء الإله الواحد الذى يكمن فى خلفيتها، نجدها لا تسمح بأى التباس بشأن فكرتها التراجيدية أو بطلها التراجيدي. فشخصياتها مرسومة بوضوح منذ البداية : الإله هو الإله، والشيطان هو الشيطان، وفاوست مثال للبطل المذنب بكل المقاييس. وبالرغم من أنه من صميم عمل الكاتب الدرامى أن يخلصه من اللعنة الأبدية، إلا أنه ليس فى وسع أحد أن ينقذه من العقاب الدنيوي. فأولئك الرومانسيون الذين رأوا فى فاوست فضائل أعظم مما تسمح به المسيحية عادوا أدراجهم تلقائيا إلى شخصية بروميثيوس.

كما حدث فى عصر النهضة، مهدت الدراسات الرومانسية الطريق للإبداع الرومانسى، ولعب النقد الرومانسى دور حلقة الوصل بين الاثنين. فى إنجلترا كما فى غيرها من البلدان،تميزت بدايات الرومانسية برد الاعتبار لإسخيلوس من الإهمال الذى ألحق به فى العصر الأوغسطي. ظهر رد الاعتبار هذا بشكل ملموس فى كثرة طباعة أعمال إسخيلوس وترجمتها، والتعبير عن الإعجاب بها فى شكل نقد متعاطف حنون، كما ظهر أيضا فى كثرة الأعمال الإبداعية التى اتخذت بروميثيوس موضوعاً لها، لعل أول بروميثى إنجليزى كان توماس موريل الذى ترجم ستانى فى طبعتيه لـ **بروميثيوس فى الأغلال** (١٧٦٧-١٧٧٣). وقد وصفت مجلة **المجلة الشهرية** (منثلى رفيو) فى أبريل ١٧٧٤ ترجمته بأنها "تشربت بنار إسخيلوس" ولم يكن مثل هذا التقييم ممكنا فى العقد السابق. كانت اليزابث باريت أخر البروميثيين الرومانسيين وكانت قد نشرت ترجمتها لـ **بروميثيوس فى الأغلال** بدون اسم (١٨٣٣)، إلا أن باريت تمثل أيضا بداية عصر جديد فبينها وبين توماس موريل يقع تاريخ طويل من البحث والنقد البروميثي،يمثل فى ثرائه وحيويته نقيضا مدهشا لفقر العصر الأوغسطى وجدبه، ويقف على قدم المساواة مع الأعمال الضخمة التى أنتجها عصر النهضة.

عالج موضوع بروميثيوس كل من بيرون وشلى وكيتس وبيكوك ولى هنت وصوميل تيلور كولردج وهارتلى كولردج وبارى كورنوول (بريان وولر بروكتور) وجيمس برسيفال، ومن بين هذه الكتابات تبرز معالجة بيرون **بروميثيوس** (١٨١٦)، وشيلى **بروميثيوس طليقاً** (١٨١٩) وهارتلى كولردج **بروميثيوس** (بعد ١٨٢٠)، وكتب جيمس

برسيفال **بروميثيوس** (١٨٢٣)، تناولوا جميعهم أسطورة بروميثيوس إبداعيا، بينما تناولها غيرهم بالإشارة أو النقد، سواء أكان بشكل جزئى أم كلي. ويمكننا أن نضم **طوفان تساليا** لبارى كورنوول (١٨٢٣) إلى قائمة الأعمال الإبداعية فى هذا الصدد، وهى قصيدة سردية عن قصة ديوكاليون وبيرا. و**بروميثيوس** للويل (١٨٤٣)، و**بروميثيوس** (١٨٥٨)، **إبيميثيوس** (١٨٥٨)، و**قناع باندورا** (١٨٧٥) للونجفلو، تنتمى للكتابات البروميثية حسب المفهوم الرومانسي، لكنها تنتمى زمنيا لمعالجات العصر الفكتورى للموضوع.

عند معالجتهم لموضوع بروميثيوس، طور الرومانسيون تفسيرات معينة للرمز ورثوها عن عصر التنوير، ثم أسهموا بتأويلاتهم الخاصة التى استقوها من الأسطورة ذاتها، فقد رأوا فى الأسطورة، مثل أسلافهم، رمزاً لسقوط الإنسان ورمزاً للفنان المبدع. وحافظوا حتى على تأويل يوهيميروس الضيق لبروميثيوس بأنه أول من علم الجنس البشرى استخدام النار فى طهى الطعام من لحم الحيوان. ولم يعدم بروميثيوس كرمز للشيطان من يعجبون به، **إلا أن الإسهام الحقيقى للرومانسيين فى موضوع** بروميثيوس كان تفسيرهم المانوى للصديق الإنسان بصوره تقرب بروميثيوس من مخلّص الإنسانية أو الإنسان النورانى (المسيح فى كتابات الغنوصيين) الذى يقاوم مبدأ الشر، ويتغلب عليه ويستعيد العصر الذهبى.

-٢-

إذا لم نشأ أن نبدأ قصة البروميثية الرومانسية بشافتسبرى وفولتير، وهما قطبان فى حركة التنوير، يمكن أن نبدأها بمارك أكنسايد الذى كان أول من تقبل مفهومهما عن بروميثيوس كرمز للفنان المبدع ثم طور هذا المفهوم إلى منظومة كاملة فى علم الجمال قبل أن يفعل جوته ذلك بوقت طويل.

مارك أكنسايد وثيق الصلة بالرومانسيين أكثر من صلته بالأوغسطيين، ففى أول طبعة من **مباهج الخيال** (١٧٤٤) عالج الرمز البروميثى مرتين، ليس كأداة للسخرية من المجتمع ولا كجزء من خيال عابث، بل كرمز شديد الجدية يستند فى الأساس على المشكلات الجمالية لعصره. وقامت فرضيته على أن "فصل الأعمال الإبداعية عن الفلسفة" لهو "سبب إساءة استخدامها عند المحدثين".

متى تعود أمجاد إكليل الغار وأوتار الصوت الصادح بالأغانى؟
متى نشهد الأناشيد العذبة
ويد المبدع برومثيوس تحلق
فى آفاق الأسلاف؟ واحسرتاه! يا للضعف
يا لبطء فجر الجمال والحقيقة
فى تمزيق سدول ليل قوطى لا ينزاح
ليل مازال يعيث فى الأمم ظلاما
رزحت الأمم بالأنين
تحت نير قوة لا تشبع
ما أكثر ما تدفقت من
الشمال المعتم أسراب زاخرة من عصر الحديد
تندفع كإعصار
من كهوف باردة كالثلج
تجتاح شواطئ إيطاليا،
وتجرف أمامها
منجزات الحرية والحكمة
إلى هاوية من ظلام
لا تبقى على شئ
طال حبس ربات الفنون وحوريات العلم
خلف أسوار عاتية
أسوار من الظلام المتفشى فى وضح النهار
ويزوين على وقع حشرجات الزمن الشنيع
وتمتد الأيدى البربرية الفاحشة
لتدنس الأسرار وتنزع وتر القيثارة
وتشد الطيور المحلقة بسلاسل ثقيلة إلى الأرض.
(مباهج الخيال، الفصل الثانى ١-١٨)

هنا "يد برومثيوس" هي يد الفنان الخلاق الذى رأيناه بالفعل فى كتاب شافتسبرى **الخواص** وسنراه فيما بعد بصورة تامة فى **الشعر والحقيقة** (١٨١١) لجوته، وفى **نبوءة دانتى** (١٨١٩) لبيرون وفى **برومثيوس** (١٨٤٣) عند لويل، وفى حلم أكنسايد ببيت روحانى للحرية والعدالة على شاطئ إيطاليا، ذلك الشاطئ الذى دمره برابرة الشمال، ويذكرنا ذلك الحلم بموضوع دى بلية المفضل فى كتابيه **إطلالة على روما** و **أطلال روما**، ألا وهو موضوع تدمير الحضارة اللاتينية على يد البرابرة الشماليين. فى الواقع يستخدم أكنسايد بعض صور دى بليه حرفياً، وكان سبنسر قد ترجم الأعمال المشهورة لدى بليه. و"الليل القوطي" الذى يشكو منه أكنسايد يرمز لنظم العصور الوسطى التى أسسها البربر الشماليون كما أنه يرمز أيضا لطغيان الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وعندما "نهضت ربات الفنون فى النهاية وحطمت الأغلال" (أى فى عصر النهضة) لم يلبث "الطموح الشديد والقوة الجبارة " للبابوية أن

جرفت الجحافل الأقوى
للعلم الذى يخترق الحجب
إلى الصوامع والزنازين
حيث السكينة المتأملة تمضى الوقت الممل
فى أبحاث ملتبسة ومشاغل عقيمة
فانتزعت الفنون الرقيقة
من أحضان حراسها
فنون محاكاة الخيال ومباهج متناغمة عذبة
وزج بها أسيرة
طوال ثلاثة قرون شنيعة
لترزح تحت سيطرة الكهنة
والحكام الذين لا يلقون للقوانين بالا
وتسيطر عليهم شهوة الفوضى والعشوائية
واحسرتاه عليك أيتها الفنون الحبيبة
ها هى أعمالك ضاعت أدراج الرياح
(مباهج الخيال، الفصل الثانى، ٢٦-٣٥)

فى **برومثيوس طليقا**، يصور شلى العمليات الوحشية التى قامت بها محاكم التفتيش البابوية تجاه أصحاب "الحكمة واللطف والنبل والعدل"، رابطا إياها "بالجثث فى الزنازين التى تجلب السقم" ثم حرقها على الخازوق "تخوزق فى نار لا تنطفئ"، وهى صورة مستلهمة من أكنسايد. يوحى التشابه اللفظى بأن شلى كان يضع أكنسايد نصب عينيه وهو يكتب: "قس شرير يسحب ضحية ممانعة"، كما أن الزوابع عنده تتعقبها كوابيس الدمار حتى "الكهوف الثلجية". وفى مسرحية أكنسايد نجد أن الرياح الشمالية "تهب كالإعصار من كهوفها الثلجية". يقول أكنسايد إنه فى ظل محاكم التفتيش البابوية حتى "لسان توركاتو أجبر على التعود على إنشاد أشعار مبتذلة لا فن فيها فى عهد الحكام الذين يبالغون فى البهرجة والمظهر الخادع ليواروا خستهم، ويد رافائيل السحرية تنشر إبداعها الجميل لتسحر القطيع المتعبد بصدق فى معبد لاتيان لدرجة الإيمان الأعمى، بينما يغرز الطاغية الشرير كعب حذائه فى رقابهم المنكفئة وهم ساجدون، فلا يناله إلا التقديس والتمجيد". (**مباهج الخيال**، الفصل الثانى، ٣٥-٤١). وهكذا تكون النتيجة النهائية أنه لا الحقيقة ولا الجمال بإمكانهما العيش فى هذا الجو الخانق من القمع والفلسفة الدينية المتحجرة للعصور الوسطى؛ بمقدورهما فقط الانتعاش فى جو من الحرية، سيبزغ الفجر الجديد على البشر من "شاطئ إنجلترا السعيد" حيث "رسخت الحرية بطول الشاطئ إلى الأبد". إنه فجر الرومانسية الذى سيستند مرة أخرى على الخيال الإبداعى الذى يؤلف بين الأشياء. وسيعيد ربط الحقيقة بالجمال، والفلسفة بالشعر. آنئذ سيفزع الشاعر أو "طفل الخيال" فى البداية من هذا التنوع الهائل لأشياء، لكنه، مثل شاعر شكسبير العاشق فى **حلم ليلة صيف** (الفصل الخامس، المنظر الأول) "يقلب عينيه الجسورتين بين الأرض والسماء والأرض والسماء فى نوبة جنون بديعة" (**مباهج الخيال**، الكتاب الثالث). فى هذه النشوة "بالتدريج، سيشعر عقله بتفتح الأعصاب، تتحرك قواه المبدعة صوب الفعل، وتجيش العواطف الفائرة فى صدره" (**مباهج الخيال**، الكتاب الثالث)

أخيرا تبدأ خطته فى التكشف
يبزغ أمر واضح؛
كما حدث من العماء القديم
عادت بذور الطبيعة المتنافرة
كل إلى مكانه

عند سماع الصوت الإلهي
وكشفت الأرض المتوردة
عن صدرها العطر،
برزت الشمس المتألقة
تحلق فى السماء الزرقاء
وهكذا كشف الخالق عن تصوره كاملا
تلتحم الألوان، تختلط الملامح،تتقابل الخطوط،
تتقاعس الأجزاء الضعيفة؛
وتتقدم الأجزاء الجميلة إلى النور:
تبتسم كل صورة لما يجاورها
يتوقف لحظةويتأمل بفرحة الأب.
ثم تحل فيه روح الفن البرومثي
فيتنفس الرؤى الجميلة فى مركبته الشخصية؛
تلك الرؤى التى تتجسد أمامنا
تخطر جميلة أمام عيوننا
ينساب وقعها عذبا إلى آذاننا
فها هى حقيقة خالدة لا تزوي
وما أن يكتسب المعرفة
حتى تصدح أراغينه العديدة بموهبته فى المحاكاة
فتتناغم الأصوات وتنحت من الصخور تحفا بديعة
وتكتسى لوحاته بالظلال الساحرة
وتفوح قصائده عاطفة ملتهبة
فتحلق الروح فى آفاق هذه القوى السحرية
وتنتشى بروعة المحاكاة
تلك المحاكاة التى لا يحد تعبيرها حدود

عندما نرى ذلك الإبداع العظيم فى الطبيعة
بينما نتفحص طفل الفن المفعم بالحياة
فنتفحص خطوطه خطا خطا
ونتأمل ملامحه ملمحا ملمحا
ونشير إلى ذلك المثال السامي
الذى سرقت منه تلك البدائع
التى تبعث الحياة وتثير الهمم
(مباهج الخيال، الكتاب الثالث

ربما كانت **مباهج الخيال** - التى كتبها أكنسايد وقال عنها د. جونسون لبوزويل فى عام ١٧٧٢: "سيدي، أنا لا أستطيع أن أتدبر مغزاها" - أعظم قصيدة كتبت فى القرن الثامن عشر، إذا استثنينا أعمال بوب. وتكمن قيمتها بالنسبة لنا فى كونها أهم معالجة منهجية لنظرية علم الجمال الرومانسية. فهى تشتمل على كل الإجابات المقنعة للمبادئ الأوغسطية الأساسية فيما يتعلق "بمنهجة الطبيعة"، فلا يستطيع أى فنان منهجة الطبيعة ولا يمكنه إلا أن يحاكيها. نموذج الفنان هو "المثال السامي" أى الجمال الأولى أو السماوى الذى تنبع منه كل مظاهر الجمال على الأرض. والفنان شخص بروميثى منهمك فى صياغة رؤيته للطبيعة بوسائله الخاصة على صورة "المثال السامي". وبالرغم من أن أكنسايد يناقش عملية الخلق الشعري، إلا أن مفرداته الجمالية مزيج من مفردات الفنون التشكيلية وفن الرسم. فهو يكلمنا عن "مهارة المحاكاة" و"المحاكاة التى لا يحد تعبيرها حدود" و"الصخور التى تنحت منها تحف رائعة"، والخطوط التى نتفحصها خطا خطا، والملامح التى نتأملها ملمحا ملمحا، وهكذا يكمل الفنان هدفه السامى بتصوير الإبداع العظيم فى الطبيعة بطريقته التعبيرية الخاصة. الفكرة الشائعة عن القوة الخلاقة باعتبار أنه شخص شبيه ببجماليون يشكل مخلوقه من الطين، طورها أفلوطين فلسفيا وعالجها كالديرون مسرحيا، وتوسع فيها شافتسبري، وتصير هذه الفكرة الموضوع الرئيسى فى أطروحة أكنسايد الشعرية عن فلسفة الفن. ما دور بروميثيوس فى منظومة الخلق الإبداعى هذه؟ لا يكتفى بروميثيوس بتشكيل مادته بل يتنفس الرؤية الجميلة التى تعد روح الإبداع. والمظاهر الشكلية للخلق شيء ثانوى بالمقارنة بالمبدأ الذى يلهم الحياة ويزيدها معرفة، ألا وهو الرؤية. ومن الواضح أن فى فكرة أكنسايد القائلة أن الطبيعة المنظمة نشأت من العماء إشارة إلى نشأة

باندورا من يديّ القوة الخلاقة. فى النهاية حين يتجلى مخلوق رؤية الشاعر، أى طفل الفن، مفعما بالحياة، يقول لنا أكنسايد إن القوة التى تبعث فيه الحياة لا تأتى من خالقه البروميثي، بل سرقها من "المثال السامي". وكما فى الأسطورة القديمة، يشتمل كل إبداع فنى على سرقة الرؤية، أى سرقة مبدأ الحياة نفسه.

حل برومثيوس محل بجماليون كرمز للفنان الخالق لأكثر من قرن من الزمان، بداية من مسرحية **برومثيوس** لجوته (١٧٧٣) حتى **ميلاد التراجيديا** لنيتشه (١٨٧١). وكذلك نجده فى **نبوءة دانتى** لبيرون (١٨١٩)، و**برومثيوس** للويل (١٨٤٣)، و**برومثيوس** للونجفلو (١٨٥٨). وفى **الشعر والحقيقة** صاغ جوته نظرية جمالية خاصة بالرومانسية بشكل يكمل ما ذهب إليه أكنسايد:

> أدهشتنى الشخصية القديمة لبرومثيوس الذى اعتزل الآلهة وعاد إلى ورشته الخاصة حيث خلق كائنات كافية لتعمير العالم، وجدت فيها برهانا على أن كل الإبداع العظيم يولد فى عزلة. وأفضل أعمالى التى لاقت قبولا كتبتها فى عزلة. وحين اضطررت لأن أحتك بالعالم أكثر، لم تضعف قواى الإبداعية، لكن صارت كتاباتى الإبداعية تستغرق وقتا أطول. وبما أننى لم أكن قد توصلت بعد إلى أسلوب خاص بي، لا فى النثر ولا فى الشعر، كنت فى تردد دائم. لكننى عندما قررت عدم الاستعانة بأية مساعدة خارجية، انتهيت، مثلما فعل برومثيوس، باعتزال الآلهة. عاشت هذه الشخصية الأسطورية داخلى بقوة شديدة، لدرجة أننى بعد أن تمكنت من استلهام روحه الثورية، انكببت دون تحضير سابق على كتابة مسرحية أصور فيها موقف برومثيوس الملتبس إزاء زوس والآلهة الجديدة، لأنها كانت سلالة ثالثة من الآلهة تلك التى خلقها برومثيوس عندما شكل البشر بحب وحنو وبمساعدة منيرفا. فى الواقع كان هؤلاء الآلهة الذين تربعوا على العرش لتوهم لهم الحق فى الشكوى، لأنهم كان يُنْظَر إليهم كأنهم طبقة من المخلوقات غير شرعية تتأرجح بين البشر والمردة (**الأعمال الكاملة**، المجلد الثانى عشر، ١٨٦٦)

رأى جوته فى الصراع بين زوس وبرومثيوس صراعا بين التراث والموهبة الفردية، ويرى نيتشه نفس المبدأ الدينامى فى برومثيوس حيث يقول: "إن "القوة" المستقلة للعبقرى العظيم والقدرة على تحمل الشقاء الأبدى الذى لا يرحم، والطموح الواعى

للفنان – كل ذلك يعتبر مضمون المسرحية الإسخيلية وجوهرها، فى حين يبدأ سوفوكليس مسرحية **أوديب** بـ"أنشودة النصر للكاهن". تمجيد العبقرية فى الكتابات الجمالية الرومانسية – بداية من يونج فى كتابة **تأملات فى الإبداع الأصيل** حتى نيتشه فى **ميلاد التراجيديا** مرورا بتلك المعالم الأدبية المهمة مثل كولردج فى **السيرة الأدبية** وشلى فى **دفاع عن الشعر** وستندال فى **راسين وشكسبير**، وهوجو فى **مقدمة كرومويل** – يرتبط ارتباطا وثيقا بنهضة البروميثية فى أوربا الرومانسية. لأن "العبقرية" لا ترتبط فى أصلها اللغوى بالمقدس، بل بالشيطان وبالتالى المردة. ومن المفاهيم الأساسية الأخرى فى كتابات تلك الفترة كلمة "مبدع" و "إبداعي". وتمجيد كارليل للشاعر واعتباره عرافا أو نبيا له دلالة بروميثية كبيرة، لأن بروميثيوس ليس خالقا فحسب بل عرافا كذلك.

بالرغم من أن شافتسبرى أسس نظرية الفنان البروميثى هذه، إلا أن الرومانسيين أعادوا لها ملمحا من أهم ملامحها الأساسية، الذى حطمه مذهب الربوبية، ألا وهو الصراع. وعندما عرّف شافتسبرى الفنان بأنه "بروميثيوس صالح تحت إمرة جوبيتر"، جرد الأسطورة من مبدأها الدينامى الوحيد، وبالتالى شوهها لدرجة أنها فقدت كل ملامحها. تمثل نظرية الفجوة الكبيرة بين السماء والأرض جوهر حركة العاصفة والقصف. وأصبح ما أطلق عليه أفلاطون "غيرة الآلهة" موتيفة واضحة فى فعل الخلق، سواء كان فنيا أم أى شيء آخر، بما يتضمنه ذلك من ثورة القوة الخلاقة. ينبغى النظر للعزلة الهائلة التى سادت الفكر الرومانسى فى كل مراحله على أنها مماثلة لقيود بروميثيوس على قمة جبال القوقاز المنعزلة. إنه شكل من أشكال التكفير الذى يفرضه المرء على نفسه، أو منفى عقابى يفرضه المجتمع على كل من تجعله موهبته ومغامراته الإبداعية الفردية، مثل جوته، "يعتزل الآلهة". ففى العصر الرومانسى نبع القنوط والسأم والاكتئاب من مفهوم القوة الخلاقة المعذبة، ويطلق نيتشة على بروميثيوس لقب "المنعزل الجسور".

-٣-

بالرغم من أن الجيل الأول من الرومانسيين فى إنجلترا وفرنسا كانوا على وعى بالصعود المتواصل للنزعة البروميثية، إلا أنهم لم يبالوا بها، وربما تحيزوا ضدها. فالبرغم من أن سكوت وسازى عشقا البطل والبطولة على التفكير، إلا أنهما عجزا عن التفكير بطريقة بروميثية. كشفت إدانة كولردج لإسخيلوس ولبطله بروميثيوس عن

كراهيته الشديدة لكل القضايا البغيضة التى يثيرها الكاتب وعمله، وحتى عندما قرر فى عام ١٨٢٥ الحديث رسميًا عن الموضوع، بدت محاضرته كما لو كانت تشريحا لجثة البروميثية الرومانسية لتشخيص سبب الوفاة. كذلك كان ورزويرث بطبعه ومبادئه لا يبالى بالمشكلة البروميثية. حينما خرج عن صمته للإدلاء بدلوه فى الموضوع مثل معاصريه البروميثيين عام ١٨١٤، عرض قضية بروميثيوس فى **النزهة The Excursion**، ليدحضها بنظريته فى الألوهية التامة. تتمثل حجة المتشكك فى أن النظام الطبيعى للأشياء يولد فى قلب الإنسان تعاطفا مع البشر الذين يقاسون الألم "الذين لا يقدمون فروض الولاء والطاعة للعالم" يحرمون من السلام كالمنفيين على صخرة جدباء، سجن حياتهم المقدر":

لم اعد حرا
كالحراس بين جيشين، أقف،
فى خلاء الليالى القارسة،
لا أقدر إلا أن أجتر أفكارا مثل أفكارهم،
أجد فيها السلوى وأستمد منها الراحة
خبرنى بالإله عليك يا صديق
ما سبب تلك القصة القديمة
لبروميثيوس المقيد بالصخرة الجدباء
على جبال القوقاز التى ترتع فيها الثلوج،
لماذا ذلك النسر وذلك الطعام المستديم
الذى ينهشه من أعضاء جسمه؟
قل لي، ما معنى تلك الرزايا
التى ابتلى بها تانتالوس سلالته،
ما معنى تلك الأحزان الكئيبة التى حلت بأهالى طيبة؟
أساطير لا يمت ظاهرها للواقع
لكن جوهرها صادق مفعم بالحقائق
يا لها من حقائق هائلة!

يعرفها سكان الأزمنة السحيقة،
ولا تحرم منها أزماننا.
استبدل ملابس ذوى الجاه والسلطان
بجلباب الراعى ذى اللون الرمادى الطبيعي
وحوّل عصاه إلى صولجان
واستبدل الفخامة بالفقر
عندئذ ستجد ربة التراجيديا
مادة كافية لفنونها الرفيعة.
بين البساتين وتحت التلال الظليلة
استعدت الأجيال،
لكن اللوعة، اللوعة التى تعتصر القلب والوجدان؛
حاضرة كذلك
فها هى الإرادة المكروبة للبشر البائسين
تصارع قدرا لا يرحم
وهل طالت من صراعها شيئا!!
(**النزهة**، الكتاب السادس)

هناك دلائل قوية فى هذه المقطوعة الشعرية تؤكد أن وردزويرث عندما كتبها كان يضع نصب عينيه الشخصية الثورية لنابليون المقيد فى جزيرة ألبا القاحلة. إن الانتقال من جلباب الراعى إلى ملابس ذوى الجاه والسلطان ومن عصا الراعى إلى الصولجان يناظر الانتقال من الطهر الجميل للعصر الذهبى إلى عبودية الإنسان المعاصر وفساده. اكتشف مونتى عام ١٧٩٨ أن كلا من بروميثيوس وبونابرت تجسيد لمفهوم البطل الخلاق (**بروميثيوس**)، وطور جوته هذه الفكرة فى **باندورا** (١٨٠٧-١٨٠٨) وسرعان ما أصبح التوازى بين المارد المكبل فى الأغلال ونابليون الساقط المقيد فى سانت هيلانه من أهم الموضوعات الشعرية فى إنجلترا وفرنسا، خاصة بعدما سلط عليه بيرون الأضواء فى **قصيدة إلى نابليون بونابرت** (١٨١٥). وهناك أيضا قصيدة فرنسية مجهولة المؤلف عنوانها **بروميثيوس سانت هيلانه** (١٨١٦؟) تتبنى نفس التأويل للرمز. وربما يكون

إدجار كينيه الذى طور هذا الموضوع إلى تمامه فى قصيدته الملحمية **نابليون** (١٨٣٥) قد فهم هذه المقطوعة من **النزهة** لوردزويرث بهذه الطريقة، كما أنه استلهم بعض صورها فى رؤيته الخاصة لنمط بروميثيوس/ نابليون. على كل حال، سواء أكان مارد وردزويرث شبيها بنابليون أم لا، فإن وردزويرث لم يعرض قضية بروميثيوس فى سياقها الطبيعي. فهو يرى أن "بروميثيوس نفى إلى صخرة جرداء" لأنه "لم يقدم فروض الولاء والطاعة للعالم"، وليس لأنه لم يقدم فروض الولاء والطاعة لزوس. والأمر جد مختلف. والتفسير الذى يقدمه الكاهن فى إجابته على أسئلة المتشكك تفسير مقتضب. فالإعجاب بالخطيئة مصطلح "ترفضه الفلسفة الدينية"، إلا أن "نظامنا ليس مؤسسا بشكل يحول دون التعاطف الذى تطلبه لغيرك"، ومن الأفضل عدم الخوض فى الكلام عن "الإنسان المنحط فى نظر خالقه"، إلا أنه "حاشا للإله أن نخالف قوانين الإحسان". والإجابة التقليدية على كل الأسئلة الأخرى هي: "نحن نثق فى العناية الإلهية المسيطرة ثقة عمياء لا تتزعزع، ونسلم بأن الحياة الإنسانية فى كل مراحلها مليئة بالألغاز"، وهكذا فإن إثم بروميثيوس، مثل خطيئة آدم ومشكلة الشيطان، تحال فى النهاية إلى ألغاز الخلق، فهى بالفعل من الألغاز المحيرة التى لا تجد تفسيرا. يدل ذلك على أنه فى ظل توحيد وردزويرث القوي، لا يمكن غفران الشر الأول بسهولة، بالرغم من أن هذا الشر لغز لا يمكن تفسيره.

كان التغيير فى مفهوم بروميثيوس كرمز للبطل الخلاق بدلا من الفنان الخلاق أمرا طبيعيا فى فترة تركزت قوتها فى الحركات التحررية. فيمكن وصف البطولة الخلاقة لنابليون ونلسون من خلال المصطلحات البروميثية بسهولة. وإذا تغاضينا عن طرائق الإبداع، سواء أكان فى مجال الفكر أم الفن أم ميدان القتال، سنجد أنه لم يكن هناك أى تعديل جذرى فى مفهوم بروميثيوس. فهو دوما القوة الخلاقة التى تشكل الإنسانية، أى أنه نموذج *العبقرى الخلاق الذى* يعبر عن ذاته بطرق مختلفة.

كان بليك الذى تسود اللغة العبرية على مفرداته ورموزه من أهم البروميثيين العظماء فى كل العصور. رغم أنه نادرا ما تناول أسطورة إغريقية، إلا أنه أنقذ سمعة المردة والعمالقة فى **زواج الجنة والنار** (١٧٩٣):

> أولئك العمالقة الذين شكلوا هذا العالم فى وجوده الحسي، والآن يعيشون فى الأغلال، هم فى الحقيقة سبب وجود هذا العالم ومنبع كل نشاطاته، وما الأغلال إلا حيلة العقول الضعيفة الخاملة التى تمكنها سلطتها من مقاومة دفقة الحياة، طبقا للمثل القائل: "كل ذى عاهة جبار".

وهكذا نجد أن الوجود ينقسم إلى قسمين، وهما المثمر والمفترس: يتراءى للمفترس أن المثمر مقيد فى أغلاله، لكن الأمر ليس كذلك، إنه فقط ينظر إلى جزء من الوجود ويتخيل أنه الكل. لكن المثمر سيكف عن إثماره إذا لم يلتهم الملتهم، كالبحر، ما يفيض من ثماره.

سيقول البعض: "أليس الإله وحده هو المثمر؟" وأجيب: "الإله فقط يفعل ويكون من خلال الكائنات الموجودة أو البشر".

هذان النوعان من البشر موجودان فى العالم دوما ولابد أن يظلا أعداء: وكل من يحاول أن يصالحهما سيدمر الوجود. الدين محاولة لمصالحتهما.

ملحوظة: لم يأت يسوع المسيح لتوحيدهما بل لفصلهما، مثلما فى أمثولة الخراف والماعز! ويقول: لم آت لأرسل سلاما بل سيفا".

فيما كان هناك اعتقاد شائع بأن المسيح أو الشيطان من الأشخاص القدامى الذين سبقوا عهد الطوفان ويمثل حيويتنا.

ونجد هنا كل مبادئ العبادة الجديدة التى سرعان ما صارت أنشط قوة روحية فى الحركة الرومانسية، ألا وهى المانوية. وفى دورة الدمار وتجدد الخلق، لا يمثل العمالقة جانب الدمار، بل الجانب الخلاق. هذا يعيد لبروميثيوس وظيفته الأساسية، وظيفة القوة الخلاقة. وإذا كان بروميثيوس تجسيدا للعنصر الخلاق فى الوجود، فإن زوس الذى يضطهده يمثل العنصر الهدام. وفى ظل القطبية الكونية لبروميثيوس المثمر وزوس المفترس، كان ضروريا لبليك أن يطرح السؤال الحتمي: "أليس الإله هو المثمر؟" وأن يرد بالإجابة الحتمية: "لا، الإله هو المفترس، لأن رمز العنصر الخلاق هو "المسيح أو إبليس"، "حيث ساد الاعتقاد قديما أنهم من الأشخاص القدامى الذين سبقوا عهد الطوفان ويمثلون حيويتنا". ومن ثم ننتقل إلى الهرطقة المانوية كما تركها لنا الغنوصيون والأفلاطونيون المسيحيون على السواء. كانت نظرية أن المسيح هو الخالق أو مهندس الملك مفهوما شائعا بين المسيحيين الأفلاطونيين فى الإسكندرية، كما أن نظرية أن المسيح خلص العالم من غضب الناموس جزء أساسى فى العقيدة المسيحية. بدأت المانوية عندما انشطر التوحد بين المثمر والمفترس انشطارا تاما، وحل محله تناقض جميل بينهما. يقول بليك إن "الدين محاولة لمصالحتهما"، ويضيف أن الدين صيغة غير مرضية لأنه "كل من يحاول أن يصالحهما سيدمر الوجود". فالقانون الأول

للوجود الازدواجية بالإضافة إلى أنه صراع جدلى حاد بين الأضداد: "لابد أن يظلا عدوين". كلما ازداد افتراس المفترس، كلما ازداد إنتاج المثمر. ففى السلام عقم. وبذرة الحياة تنبثق من زواج الجنة والنار، ذلك الزواج الذى لا يمثل انسجاما أو توحدا، بل حرب خصبة سرمدية[٢٣].

يمثل كل من مذهب وحدة الوجود والمذهب المانوي، التوحيدى والثنائى، القوتين المتناقضتين فى الحركة الرومانسية. وإذا تحدثنا بلغة التاريخ، يمثل هذان المذهبان الفرق الأساسى بين الجيل الأول والجيل الثانى من الرومانسيين، ذلك الفرق الذى يظهر فى الاختلاف البين بين وردزويرث وشلي. التوحيد هو التبرير الميتافيزيقى للنظام القائم، أما الثنائية فهى الأساس الأخلاقى للمبدأ الثورى.

كان مذهب التوحيد أحدث حجة لزوس فاضطر هذا المذهب لتسمية زوس بأسماء أخرى كما اضطر أن يعدل صفاته البالية لينقذه، ومن ثم ارتدت قناع مذهب ثورى خصب. لكن الحقيقة أنها أفرطت فى توسيع اختصاصاته لدرجة أنه لم يعد قاصرا على العالم الروحاني، بل اخترق العالم المادى الذى كان ذات يوم ميدانا مقصورا على القوة الخلاقة الآثمة، وتجلى فى "الصخور والأحجار والأشجار"، حيث ولّد "متعة الأفكار السامية":

شعور نبيل
واسع الانتشار، يمتزج بكل شىء
يسكن فى ضوء الشموس الغاربة
وعمق المحيط الصاخب النقي
والسماء الزرقاء، وعقل الإنسان
جسد وروح،
يحفز كل الأشياء العاقلة،
ويتجلى فى كل مفردات الفكر
ويدور فى كل الأشياء
(وردزويرث قصيدة دير تنترن،)

٢٣ فى كتابه السيمترية المرعبة(١٩٤٦)، يتناول نورثروب فراى الدلالات البرومثية فى شعر بليك بالتفصيل.

وفوق كل هذا كان يمتلك "سطوة كبيرة" "للتأديب والإخضاع" لأن زوس قصد أن يحققه عزف "موسيقى الإنسانية الساكنة الحزينة" ليس من خلال النغمات النشاز للناقمين الذين يزعجون العالم باعتراضاتهم الصاخبة، بل من خلال شكاوى هادئة "لا هى فظة ولا هى مزعجة". فى مثل ذلك العالم المتوائم، من الصعب وجود مكان للتمرد البروميثى.

إذا كان مذهب التوحيد تبريرا فلسفيا النظام القائم، فالثنائية تخدم المبدأ الدينامى خيرا من غيرها. كتب جون ستيوارت ميل فى **سيرته الذاتية** عن أبيه جيمس ميل قائلا: "وجد أنه من المستحيل عليه أن يصدق أن هذا العالم المليء بالشرور من صنع خالق يجمع بين القوى المطلقة والخير الكامل والعدل. ذكاؤه يزدرى الحيل التى يحاول بها البشر أن يعموا أنفسهم عن هذا التناقض الصريح. ومع ذلك لم يشجب النظرية المانوية القائلة بوجود مبدأى الخير والشر اللذين يتصارعان دوما على سيادة الكون. وسمعته يعبر عن دهشته من أن أحدا فى عصرنا لم يحاول أن يعيد إحياء هذه النظرية فى زماننا" (الفصل الثانى). لم يكن جيمس ميل مانويا، لكنه كان دائم التفكير بالمأزق الذى عذب جيله، وهو مشكلة مبدأ الشر الذى كان فى زمنه يتساوى عالميا مع أشكال الاضطهاد فى أنظمة الحكم البالية. ومع ذلك فإن عقلانية جيمس ميل المحايدة لم تطالب حقا إلا بانفتاح شكلى ومنهجى على المسألة المانوية، إذا كان من الممكن أن نسميها مانوية أصلا. ولذلك فشل فى فهم أن ما يقوله بليك ليس إلا المانوية وكان فى قمة نشاطه عندما أفصحت الرومانسية عن نفسها فى كتابات بيرون وشلى وبيكوك البروميثية[٢٤].

لم يكن بليك المصدر الوحيد الذى ألهم المانوية الرومانسية. فلقد جاء التأثير الرئيسى الذى أعاد الهرطقة المانوية للحياة من ألمانيا، حيث استغلت مدرسة العاصفة والقصف موضوع برومثيوس للتعبير عن الموقف المانوي، وسيرد ذلك بالتفصيل فى الفصل المخصص لجوته. كما أن بيرون وبيكوك وشلى لم يتبنوا مانوية بليك كلها إلا لنفس الغرض. لأن بليك استخدم صراع الأضداد فى إطار الدين المسيحي. ويتجلى الصراع بين الإله الآب والإله الابن فى **زواج الجنة والنار**، ويصير غاية فى حد ذاته

٢٤ اكتشف أنكيتيل دوبيرون الأفستا فى القرن الثامن عشر، كما تزايد الاهتمام بالثنائية الزرادشتية، مما مهد للثورة المانوية فى الحركة الرومانسية. وتعتبر كتابات دربيلو وسير وليام جونز وحتى الخيالات الشرقية لفولتير ومونتسكيو وفيلاند وجوته وصموئيل جونسون ووليام بكفورد وبيرون...الخ، كلها تعتبر محاولات للبحث عن زرادشت وفلسفته الثنائية.

وأسلوبا للخلاص. فبدون المفترس الذى يفترس سيكف المثمر عن كونه مثمرا. يعتبر كل من زوس وبرومثيوس ضرورتين أخلاقيتين وطبيعيتين، وصراعهما هو الذى يبعث الحياة فى الكون. وعلى عكس المذهب الثنائى الخاص بالجيل الأصغر من الرومانسيين، كانت ثنائية بليك دون حد، حيث يؤمن كلا الخصمين بحقه.

إذا طبقنا المقولات الهيجلية على العمليات الداخلية للمجتمع، نلحظ أن فى كل حقبة ثورية تتمثل القضية الكبرى فى انتقال الوظائف الإبداعية من نظام لآخر. يتضمن هذا الانتقال صراعا أساسيا بين النظامين مبنيا على نسق زوس/برومثيوس؛ ومفهوما "السرقة" و"الطاغية" يحددان المواقف الأساسية فى الصراع. فمن جهة، يعتبر النظام القديم أن امتلاك النظام الجديد للإبداع اغتصاب غير شرعي. ومن الجهة الأخرى، يدين النظام الجديد احتكار النظام القديم الغيور للإبداع ويعتبره طغيانا غير مبرر. ويمثل الصراع بين الطاغية واللص جدلية الثورة.

إذن صراع الأضداد لب التجربة البرومثية، ذلك الصراع الذى يجعل من برومثيوس والثائرين أمثاله رموزا مناسبة فى كل حقبة ثورية، فصراع الأضداد أول حلقة فى سلسلة الصيرورة، وبنية المجتمع بأكمله تتبع المقولات الأولية للتغير. تبدأ الحياة الجدلية حين تصير التناقضات الكامنة الفكرة (النظام القديم) نقيض الفكرة (النظام الجديد). يمثل صراع الأضداد شكل الثورة ومضمونها. كلما زاد الصدام، كلما زاد الأمل فى التقدم الحقيقى فى الحياة الجدلية. ومع ذلك حين يصل صراع الأضداد لدرجة التأزم الذى لا يطاق، إما أن ينهار أو ينتحر. فالأضداد إما أن يلتهم أحدهما الآخر أو يمتزجان مما يؤدى إلى مركب جديد للنقيضين يجمعهما معا. بهذا تنتهى السيرة الجدلية كما تنتهى الثورة. يطلق على مرحلة صراع الأضداد اسم العاصفة والقصف وظهور مركب النقيضين يدل على السلامة والتصالح.

فى الثنائية المانوية، لا تتداخل الأضداد، أى لا يمكن أن يتم التصالح بينهما. بدلا من ذلك، يسعى كل طرف لإبادة الطرف الآخر، فلا يمكن أن يكون هناك سلام فى الكون إلا عندما يُحَطَم أحد الطرفين تحطيما تاما. لماذا؟ لأن نقيض الفكرة لا ينبثق من الفكرة، ولكنه مغاير لها تماما ومعاصر لها فى آن. الفكرة (الإله، أورموزد، النور، زوس، مبدأ الخير، الشريعة) ونقيض الفكرة (إبليس، أهريمان، الظلام، برومثيوس، مبدأ الشر، العصيان) متماثلان فى أزليتهما ومستقلان فى وجودها، كل على موقعه. سيحل السلام المانوى حين يمحق مبدأ الخير مبدأ الشر. فالحل المانوى يتمثل فى زوس المنتصر. وكان الأمر كذلك فيما يخص المانوى الرومانسي: شلى وبيكوك وإدجار كينيه

ولويس مينار، فكلهم تنبؤا بانتصار الخير. وعمل جميعهم على تحطيم مبدأ الشر. فقط غيروا الكينونات المسلم بها وأسماءها المعتمدة، فلم يتمثل مبدأ الخير فى زوس أو الشرع، بل برومثيوس أو المبدأ الثوري، ولم يتمثل فى القوانين بل فى المبادئ الثورية، فى حين اعتبروا زوس الذى يرمز للنظام القائم الفاسد مساويا لمبدأ الشر.

إنصافا للحق، لم يكن بليك مانويا، لا بالمعنى الذى أكسبه زرادشت للمانوية ولا المعنى الذى أضفاه عليها شلي. وبالرغم من أن أضداده لا تتداخل، إلا أنه لم يهدف لتحطيم أى منهما. فبالنسبة له كان زوس المفترس لا غنى عنه مثل برومثيوس المثمر.

يتمثل الإسهام الوحيد الذى أضافه الرومانسيون لموضوع برومثيوس فى فكرة برومثيوس المنتصر، تلك الفكرة التى تعد أخطر خروج على النسق التقليدى للأسطورة منذ عهد إسخيلوس. لم يتميز الرومانسيون عن سابقيهم بتحرير برومثيوس بل بالإطاحة بزوس. أسس شلي *الهرطقة البروميثية*، وأصبح حله لمأزق برومثيوس أكثر قبولا لما يربو على قرن من الزمان. وبعيدا عن بيرون الذى جعله تشاؤمه يتنبأ باستحالة الخروج من المأزق، اهتم الرومانسيون عامة بكيفية تحرير برومثيوس. ومن ثم كثرت معالجات الرومانسيين التى تتناول خلاص المارد. هناك مشروع جوته الذى لم يكتمل **تحرير برومثيوس** (١٧٩٧) ومسرحية **برومثيوس طليقا** لهيردر (١٨٠٢)، و**برومثيوس طليقا** لشلي (١٨١٩)، و**برومثيوس متوجا (١٨١٩)** التى كان لى هنت ينوى كتابتها[٢٥]، وبرومثيوس لهارتلي كولردج (بعد ١٨٢٠)، و**برومثيوس** طليقا لإدجار كينيه (١٨٣٨)، و**برومثيوس طليقا** لإدجار كينيه (١٨٣٨)، و**برومثيوس طليقا** للويس مينار (١٨٤٣). عندما بلغ هنرى فوسلي الثمانين من العمر فى يناير ١٨٢١ عرض فى أكاديمية لندن الملكية أول سكتش له يحمل عنوان **خلاص برومثيوس**، وكان قد سبق له أن عرض لوحة له بعنوان **برومثيوس مهزوما**.

لا يعنى ذلك أن الرومانسيين جميعا قبلوا حل شلي، أو أنهم تناولوا تحرير برومثيوس؛ فلقد عاد فكتور هوجو (١٨٥٤-١٨٦٠) فى **نهاية الشيطان** إلى الحل الإسخيلى فيما يتعلق بالتحرر من خلال التوبة، رغم أن جوهر فكرته يذكرنا ببليك أكثر من إسخيلوس. فى **التأملات** يلخص هوجو جوهر العقيدة الثورية كالتالى:

٢٥ أرسل لى هنت خطابا إلى شلي فى يوليو ١٨١٩ يثنى فيه على مسرحيته برومثيوس طليقا، ويخبره أنه فكر فى كتابه قصيدة بعنوان برومثيوس متوجا يصور فيها برومثيوس وهو يتربع على العرش مكان جوبيتر(مراسلات لى هنت، المجلد الأول، ١٨٦٢).

فى هذه الأيام المتقلبة القلقة
حيث تعصف الأعاصير السوداء
على المرء أن يفعل مثلما فعل بروميثيوس
وفعل آدم
عليه أن يسرق النار الخالدة
يسرقها من تلك السماء العبوس
عليه أن يحل لغزه المحير
ويسرق الإله

كان كثيرون يعجبون بمعاناة بروميثيوس أكثر من انتصاره، ولذلك لم يخرجوا على تراث بروميثيوس المعذب الذى ورثوه عن إسخيلوس، وتطور فى عصر النهضة. ومن انصب اهتمامهم على بروميثيوس كرمز للفنان المبدع ركزوا فى الغالب على معاناته للتعبير عن العزلة الروحية التى يعيش فيها الشاعر الرومانسي. يمكننا أن نعتبر مسرحية **بروميثيوس** لجوته تعبيرا عن هذا الاتجاه. وكذلك فعل من أبصروا فى بروميثيوس رمزا للإنسانية عامة، مثل شلينج، وكذلك من اعتبروه رمزا للشيطان، مثل بيرون. أما من اعتبروه رمزا للمخلّص مثل شلى وأتباعه فرأوا فى نصره نصرا للحياة ذاتها.

من الجدير بالذكر أن كثيرين لم يتخذوا موقفا محددا من بروميثيوس. على سبيل المثال، يرى شليجل فى بروميثيوس "صورة الطبيعة الإنسانية ذاتها"، إلها مكتفا بذاته يعد "تنبؤا غامضا بالواحد الأحد الحقيقي"، وقوة من "القوى البدائية المظلمة، أى المردة" (**محاضرات فى الفن المسرحى والأدب**، ١٨٠٩). كما أن ص. ت. كولردج أطلق عليه "المخلّص والشيطان ممتزجين ببعضهما بعضا" (**حديث حول المائدة**). وقال عنه شوبنهاور فى عام ١٨١٨ إنه يمثل النبوءة الفلسفية بالألم البالغ ويمكن من خلالها تأكيد إرادة الحياة عن طريق مزج المحدود باللامحدود: "سيعتبرها وهما زائفا أو شبحا عقيما يخيف الضعيف لكن ليس له سلطة عليه لأنه هو ذاته الإرادة التى يعتبر العالم صورة منها، ويعرف أيضا أنه على يقين دائم بالحياة والحاضر، أى بالشكل الوحيد المحدد لظاهرة الإرادة... ونجد هذه الفكرة أيضا فى **بروميثيوس** لجوته" (**العالم إرادة وفكرة**، المجلد الأول). كما أن نظرة هيجل إلى بروميثيوس خلت من التبجيل: "على

أى حال، لم يعلم بروميثيوس البشر الأخلاق أو حقوق الإنسان، بل علمهم خدعة يسيطرون بها على الطبيعة ويخضعونها لإشباع حاجاتهم البشرية"[٢٦]. وفى كتابه **فلسفة التاريخ** (١٨٢٢-١٨٣١) يقول إن هرقل، وليس بروميثيوس، هو الذى يعتبر مخلّصا". وفى عام ١٨٢٥، عرّف شلينج بروميثيوس بأنه الأنا الواعى فى الإنسان. "بروميثيوس هو ذلك العنصر الإنسانى الذى نطلق عليه اسم الروح، فلقد وهب ذوى الأرواح الضعيفة الذكاء والوعي. 'فقبله كانوا يرون الأشياء، لكن هيهات أن يعوا بها'، أى أنهم لم يعرفوا أنهم يرون؛ 'كانوا يتوجسون، لكنهم لم يفهموا'. لذلك فإن بروميثيوس يكفر عن خطايا كل البشر، وآلامه تجعله الأصل السامى للأنا الإنسانية، تلك الأنا التى تواجه نفس المصير لأنها تنبع من التوحد الهادئ بالإله" (**مقدمة فى فلسفة الأساطير**، "الدرس العشرون"، المجلد الثاني، ١٩٤٥). ولكن بحلول عام ١٨٧١ عندما كتب نيتشه كتابه **ميلاد التراجيديا** أصبح بروميثيوس تجسيدا "للإيجابية" فى مقابل أوديب الذى يجسد "السلبية": "إننى أقارن هذا المجد الذى نتج عن السلبية بهالة النشاط التى تحيط بروميثيوس لإسخيلوس". فالقيمة الجوهرية التى يمثلها **بروميثيوس** للبشر أن كانت له اليد الطولى على زوس لا العكس.

يعد تقدير شلينج للموقف البروميثى من أروع التقديرات فى الحركة الرومانسية إن لم يكن أروعها على الإطلاق. وإذا تغاضينا عن تأويله الإعلائى لزوس بأنه الشرع وبروميثيوس بأنه الفكرة – ذلك التأويل الذى قلده ص. ت. كولردج وأدخله فى منظومة تخلو تماما من الاتساق – نجد أن شلينج تفهم المغرى التراجيدى الجوهرى للأسطورة، وحاول أن ينقذ بروميثيوس من شومان الذى "حاول أن يلقى الضوء على خطيئة بروميثيوس لكى يبرئ زوس من اتهامه بالقسوة الطاغية. فقد قال شومان إن بروميثيوس لم يجعل الجنس البشرى نبيلا، بل أبعدهم عن طريق النبالة تماما" (**تبرئة جوبتر إسخيلوس**). وبذلك أبرز شلينج قضية الانحلال الفطرى للإنسان.

> تعد نظرية كانت فعلا نابعا من روحه، فعلا كشف به عمق معرفته وشجاعته الحقيقية التى لا تلين أو تستسلم إطلاقا. ندرك تماما أن هذه النظرية وما يصاحبها من شر جذرى متأصل فى

٢٦ علم الجمال، 'فى الكلاسيكيات عموما' (قارن، "النار وفن استخدام النار وكذلك فن النسيج بعيدان عن الأخلاق تماما، فهما يخدمان الأنانية والمصلحة الفردية، وليس لهما أدنى فائدة فى الجانب العالمى للوجود البشرى والحياة العامة. وبما أن بروميثيوس لم يعلم البشر المبادئ الأخلاقية أو الروحية، ينبغى علينا أن نضعه فى عداد المردة، لا عداد الآلهة"(علم الجمال، المجلد الثانى، ١٩٤٤). وتعتمد مناقشة هيجل المفصلة لبروميثيوس على بروتاجوراس لأفلاطون.

الطبيعة البشرية أبعدته عن تعاطف الجمهور، ذلك الجمهور الذى أدى استحسانه لفترة طويلة إلى إكسابه شعبية وشهرة.

بعد أكثر من قرن من الانسجام الكونى والشر الظاهر والجرم المكتسب والطهر الفطري، أعاد الرومانسيون اكتشاف الانحلال الفطرى للإنسان بنفس المعنى الذى تركه عليه كالفن ولوثر وسرفتوس إبان عصر الإصلاح الديني. وتوصل شلينج إلى أن "مصير الإنسان والعالم مأسوى بطبيعته":

> علينا أن نسلم إذن أن بروميثيوس كان على صواب، ولم يكن فى مقدوره أن يكون شيئا أخر غير ما كان عليه؛ ولم يكن ليحجم عما فعله، لأن الضرورة الأخلاقية هى التى دفعته للقيام بذلك. لو أنكرنا عليه ذلك، سنسلبه من لياقته التراجيدية، حسب المبادئ التقليدية لأرسطو. ومع ذلك لم يكن زوس على خطأ، لأنه بهذه الطريقة فقط استطاع أن يصون حريته واستقلاله كإله. نخلص من ذلك إلى أن هناك تناقضا لا يمكننا أن نبدده، تناقضا علينا أن نقبله كما هو وأن نحاول فقط أن نعبر عنه تعبيرا ملائما(٢٧).

إن سيادة الضرورة، أو ما نطلق عليها أحيانا القدرية، نوع من الثنائية، ثنائية تسيطر المسيحية على فوضاها، لكن المانوية لا تستطيع أن تسيطر على هذه الفوضى. فهذه السيادة للضرورة (النصيب، القدر، الخ) تكمن خلف كل "صراع" تراجيدي. ويصير الإنسان "مذنبا" لكنه "ليس مخطئا"، وذلك تناقض ظاهرى يستدعى تدمير البطل التراجيدى وتأليهه فى نفس الوقت. ويتم إحياء الفلسفة الثنائية فى كل حقبة مسرحية. ليست هذه هى الثنائية الحاسمة عند المانويين حيث تصير الفكرة ونقيضها متزامنتين ومتماثلتين فى الأبدية، بل ثنائية معدلة فى إطار الوحدانية الإلهية حيث يسقط النقيض من الفكرة ذاتها وبالتالى يمكنه أن يجد الخلاص. هكذا كانت الثنائية عند الإغريق وفى عصر النهضة، إلا أنها لم تكن كذلك عند الرومانسيين لأنهم فصلوا الخير عن الشر دون أن يتركوا فرصة لاتحادهما أو تجانسهما.

٢٧ عبر هيجل أيضا عن آليات المسرحية بطريقة مماثلة عندما تحدث عن البطل التراجيدى فى كتابه علم الجمال، قائلا "فى ضوء كل هذه الصراعات، يجب أن نتخلص من أفكارنا الخاطئة المتعلقة بآثام البطل وبراءته. فالبطل التراجيدى مخطئ وبرىء فى آن...فقوة الشخصيات العظيمة تكمن فى أنها لا تختار، فتكمن هذه القوة فى أن هذه الشخصيات مساوية منذ البداية لما تريد أن تكون عليه ولما تنجزه. فهذه الشخصيات هى ما تكون عليه، للأبد، وهنا تكمن عظمتها"(المرجع السابق، المجلد الثالث، الفصل الثاني، "التطور الملموس للشعر المسرحى")

يمكننا أن نتبين السبب فى أن هيجل عجز عن فهم الموقف البروميثى من خلال قوانين التراجيديا التى وضعها فى كتابه **علم الجمال**، فيقول: "الطريقة الأولى التى تكشف بها الروح عن نفسها فى الإنسان هى نفس الطريقة التى يولّد بها تاريخ الألم فى نفسه، وبالتالى يجعل نفسه بطل التاريخ الأبدى للإله" (المجلد الثانى). وذلك ما فعله بروميثيوس عند شلى بالضبط: فلقد ولّد بروميثيوس هنا فى نفسه تاريخ الألم وجعل نفسه بطل التاريخ الأبدى للإله. لكنه كان من الممكن أن يقترب أكثر من نموذج البطل التراجيدي، لو كان قد ولّد فى نفسه تاريخ الشيطان. فعند هيجل، ينبع النموذج التراجيدى الجوهرى من استشهاد الأولياء وتأليههم، إلا أن ذلك لا يؤدى إلى السلام التراجيدي، بل إلى الانتصار الملحمي. فالبطل التراجيدى لا يمكن أن يكون منتصرا على الإطلاق، لأنه لا يمكن لمذنب أن ينتصر على الإله. أما إذا انتصر على الشيطان، فلن يجعله هذا الانتصار بطلا تراجيديا، بل بطلا ملحميا. عبر الرومانسيون عن التجربة الملحمية فى شكل مسرحى، ومن الخطأ أن نعارض ذلك بالاستناد إلى قواعد الفن المتعارف عليها، لأن طريقتهم فى التعبير لم تكن ملحمية ولا مسرحية، بل وضعوا أسس جنس أدبى جديد لم يذكره أرسطو.

جوته

(١٨٣٢ - ١٧٤٩)

بروميثيوس: ١٧٧٣

تحرير بروميثيوس: ١٧٩٧

باندورا: ١٨٠٧ - ١٨٠٨

الشعر والحقيقة: ١٨١١

-١-

كتب جوته مسرحية **بروميثيوس** عندما كان فى الرابعة والعشرين من العمر. وكتب الفصلين الأول والثانى فى ١٧٧٣، فقد صرح شونبورن ممثل القنصل الدانمركى فى الثانى عشر من أكتوبر من العام نفسه قبل رحيله إلى مدينة الجزائر أن جوته قرأهما له. وذكر جوته نفس التاريخ فى الطبعة المحدودة لعمله. أما الفصل الثالث، فهو افتتاحية فى شكل قصيدة غنائية عبارة عن مونولوج مكون من ٥٦ بيتا على لسان بروميثيوس، وينتهى بإرشادات مسرحية تفيد بظهور منيرفا مرة أخرى لتواصل جهودها فى الصلح بين بروميثيوس وجوبيتر، الأمر الذى يدل على أن جوته لم ينو أن ينهى المسرحية بهذا المونولوج، مما يرجح أن هذه المسرحية لم تكتمل.

أودع جوته مخطوط الفصلين **بروميثيوس** لدى فراو فون شتاين، وضاع هذا المخطوط ولم يتم العثور عليه إلا فى عام ١٨٧٨. إلا أن جوته تمكن فى ١٨١٨ من الحصول على نسخة من الطبعة المحدودة لهذه المسرحية، فنقحها ونشرها عام ١٨٣٠ فى المجلد الثالث والثلاثين من أعماله الكاملة، بعد أن أضاف إليها القصيدة التى تمثل الفصل الثالث. ويرجع تأليف هذه القصيدة إلى عام ١٧٧٤ (كما يقول جوته فى خطابه إلى ميرك بتاريخ ٤ ديسمبر ١٧٧٤)، وكان جوته قد بعث بهذه القصيدة إلى ياكوبى الذى عرضها على لسنج عام ١٧٨٠ ونشرها منفصلة دون إذن جوته مع خطاباته إلى لسنج عام ١٧٨٥، مما أثار جدلا حامى الوطيس حول إلحاد سبينوزا وأتباعه. وفى

١٧٨٩ ضم جوته هذه القصيدة إلى أعماله المنشورة (المجلد الثامن)، وظلت منفصلة عن المسرحية إلى أن ضمها جوته لها فى طبعة ١٨٣٠.

كان هناك اعتقاد شائع بأن **بروميثيوس** جوته ما هى إلا شذرة فلسفية كتبها جوته تحت تأثير سبينوزا، ويفترض هذا الاعتقاد أنها تعبير صريح عن موقف الإلحاد. ويرد جوته على هذا الاتهام فى سيرته الذاتية الشهيرة **الشعر والحقيقة فى حياتى** قائلا إنه فقط وجد فى رمز بروميثيوس مادة خصبة للشعر، فالمردة الإغريق أكثر مرونة من الشيطان فى المسيحية، وبالتالى أكثر قابلية لأن يتم تطويعهم فى الشعر لتحقيق أهداف فنية:

> بالرغم من أن هذا الموضوع تعرض لتأويلات فلسفية ودينية، إلا أنه ينتمى لمجال الشعر. فالمردة هم الحلم المجنون للشرك، مثلما أن الشيطان هو الحلم المجنون للتوحيد، لكن هذا الشيطان ليس شخصية شعرية مثلما أن الإله الواحد الأحد الذى يعارضه هذا الشيطان ليس شخصية شعرية. صور ملتون الشيطان تصوير صادقا إلى حد كبير، إلا أن ذلك لا يمنع الشيطان من أن يحتل الموقع السيئ لكائن متدن يحاول أن يدمر الخلق البديع للكائن السامي؛ بينما يتميز بروميثيوس بأنه يفعل ويخلق رغم أنف الآلهة. كما أنها لفكرة جميلة وشعرية أن نعزو خلق الإنسان، لا إلى القوة العَلِيَّة، بل لكائن وسيط مؤهل لهذا العمل نتيجة لانحداره من هذه القوة **(الشعر والحقيقة، ١٥).**

ذلك "الكائن الوسيط المؤهل لهذا العمل نتيجة لانحداره من هذه القوة" هو ما أطلق عليه الإغريق القوة الخلاقة، وقول جوته اعتراف صريح بإيمانه، شعريا على الأقل، بعلم نشأة الكون الثنائى. وكان جوته قد وصف قبل ذلك ردود الأفعال الهائلة لنشر القصيدة التى تمثل الفصل الثالث من مسرحيته **بروميثيوس**، قائلا:

> هذه المسرحية الفريدة، **بروميثيوس**، التى تعتبر مونولوجا، كانت بداية حقبة جديدة فى الأدب الألمانى، لأنها كانت بمثابة طُعم ولّد الثورة الذى أبرز الخلافات السرية للرجال المحترمين الذين كانوا يخفون هذه الخلافات تحت ستار الضرورات الاجتماعية. وكانت الصدمة شديدة العنف لدرجة أنها أفقدتنا مندلسون العظيم [الذى طالب بإصلاح اليهودية من خلال تحديثها] **(الشعر والحقيقة،١٥).**

عندما تحدث فرتز ياكوبى عن مسرحية **برومثيوس** غير المكتملة لجوته، لم يستطع أن يعبر عن "مدى إعجابه بهذه المسرحية". كما أن هنريش ليوبولد فاجنر صرح فى ١٧٧٦ بأن مسرحية **برومثيوس** لجوته "ربما كانت أروع ما كتب". وعندما قرأ تورجنيف **ساتيروس وبرومثيوس** لجوته على فلوبير ودوديه وجونكور "لفّهم الخيال الرفيع المتدفق بالحياة لهذين العملين اللذين كتبهما مؤلف شاب"، كما هالتهم "التلقائية ومغامرة التعبير فى العملين". وعندما بلغ جوته السبعين من عمره وصار محافظا وفترت جسارته، رأى المونولوج البروميثى الذى كتبه فى شبابه "شديد الحداثة، ينم عن الثورة الفرنسية" لدرجة أن كاد ألا يطبعه.

مثل **باندورا** لفولتير، تعتبر مسرحية **برومثيوس** لجوته فى الحقيقة **برومثيوس جالب النار**، متخذة عنوانا متواضعا تقليدا لكالديرون. فهذه المسرحية تتناول حادثة سرقة النار فى إطار الخطوط العريضة التى أرساها كالديرون وفولتير. فبرومثيوس الذى نحت تمثال باندورا، بالإضافة إلى تماثيل أخرى، دلته منيرفا عروس السماء على "مصدر الحياة" السري، وبذلك سرق النار وبعث الحياة فى مخلوقته. وبالرغم من أن جوته يستفيد من الخلفية المسرحية عند كالديرون، إلا أنه خالفه فى الرؤية. فالدافع الدينى الذى يحرك الخلق ويبعث الحياة فى باندورا لتصير صورة من لحم ودم منيرفا يتحول عند جوته إلى دافع فنى وتأكيد لمواهب الفنان المبدع. وكان شافتسبرى قد ابتدع هذا النمط الجديد وطوره فولتير، مما سهّل الأمر كثيرا على جوته، إلا أن جوته لم يقبل نظرية كالديرون فى المذنب البريء أو نظرية شافتسبرى فى التناغم الكونى و"برومثيوس الصالح". فيرى جوته أن الهوة بين السماء والأرض هوة أصيلة، لأنها هوة سياسية تتعلق بأنظمة الحكم، ومما يساعد على توسيعها مجاهدة الفنان المبدع الواعية لأن يعتزل الآلهة ويصير ذاته. وتوصل سرقة النار التوتر إلى أقصى مداه، كما تدل على أن برومثيوس مستعد تماما لأن يكبل بالأغلال. كما أن جوته لم يقلد فولتير تقليدا أعمى. فبالرغم من أن مسرحيته تستلهم محاولة عصر التنوير لربط حادثة برومثيوس وباندورا بحادثة آدم وحواء، فإن جوته لا يستلهمها هنا إلا لكى يدحضها.

يمكن أن نعتبر مسرحية **برومثيوس** لجوته احتجاجا على كل قيم عصر التنوير، احتجاج على نظرية شافتسبرى فى التناغم الكونى لأنها تكشف الثنائية الداخلية للكون، كما أنها تحتج على نظرية السقوط عند ليساج وفيلاند، لأنها تظهر ارتقاء البشرية على يد برومثيوس، من حالة الهمجية الشنيعة إلى حالة الحضارة والتمدن. أكمل جوته رد الاعتبار لبرومثيوس، ذلك الاعتبار الذى كان فولتير قد رد جزءا منه،

وفى كلتا الحالتين تميز هذا الرد بالعودة إلى الموقف الإسخيلي. فلم يكن هناك سقوط، بل عقاب جائر يوقعه إله غيور بمن يجعله دافع الإبداع الشرعى عنده يتجرأ ويعتزل آلهة النظام القائم. كان السقوط جزءا لا يتجزأ من نظام الحكم القديم. أما الثنائية التى توحى بها مسرحية **برومثيوس** لجوته فلم تكن إلا تجسيدا لصراع الأضداد الأكبر الذى ميز ثورة البورجوازية عام ١٧٨٩، ذلك الصراع الذى نظّر له شلينج بصياغته التجريبية للمقولات الشكلية الشاملة للفكرة ونقيضها، كما أن هيجل اكتشف العمليات الكاملة للنمط الجدلى الذى يشتمل على الفكرة ونقيضها ومركب النقيضين.

صاحب ذلك النموذج الثنائى الذى تبناه جوته الشاب عكسا تاما لأحكام القيمة. فجوبيتر يمثل الفكرة وقطب من قطبى الوجود، بينما يمثل برومثيوس نقيض هذه الفكرة والقطب المضاد. وهذه الثنائية كامنة فى الأسطورة الأصلية، وبالرغم من أنها جعلت برومثيوس يقف ضد جوبيتر أو جعلت الثورة تقف ضد السلطة، إلا أنها نظرت دوما إلى جوبيتر على أنه مبدأ الخير. من ناحية أخرى، نظرت هذه الثنائية إلى برومثيوس فى ضوء قوانين الصراع التراجيدي، وبالتالى أكدت طبيعته الخيرة. مثل ذلك المفهوم يجعل التصالح النهائى ممكنا حين يصبح البطل المذنب مؤهلا نفسيا لقبول "سلطة" جوبيتر. هذه الفلسفة الجديدة لحركة العاصفة والقصف تمجد الثورة تمجيدا تاما، وساوت صراحة كبير المتمردين بمبدأ الخير، والسلطة "الطاغية" بمبدأ الشر. وهكذا وصل الصراع بين برومثيوس الخير وجوبيتر الشرير إلى مأزق حتمى لا مخرج منه، حيث لا يمكن حسم هذا النزاع إلا بإبادة أحدهما للآخر إبادة تامة، بغض النظر عن مسألة الصواب والخطأ. لم يكن ذلك المأزق شركيا أو إلحاديا، بل زرادشتيا. تم إخضاع الموقف البروميثى لسياسة القوة فى الحقبة الثورية، فلقد وجبت الإطاحة بجوبيتر بالقوة. حتى فى فلسفة "الملاك السلبي"، تمثلت القضية فى كيفية الوصول للسلطة. وعند شلى الحب هو القوة، فحين امتلك برومثيوس الحب استطاع أن يهزم مبدأ الشر. عند إسخيلوس، كان برومثيوس يمتلك القوة (سر ثيتيس)، لكنه لم يستغلها. لذلك نجد أنه فى كل المعالجات الرومانسية لموضوع برومثيوس تظهر قوة ثالثة فى النهاية لتطيح بجوبيتر وتتوج مبدأ الخير مكانه، وتستعيد العصر الذهبي. فى الصراع بين الفكرة ونقيضها لا يظهر مركب النقيضين لأنه ليس هناك تصالح حقيقي. وليست القوة الثالثة قوة تؤلف بين النقيضين، بل تنحاز لبرومثيوس، أى تنحاز لمبدأ الخير، فهذه القوة وجه من وجوه مبدأ الخير، أو فلنقل إنها مبدأ الخير ذاته لكنها كفت عن كونها مبدأ وصارت قوة.

رغم حدة التوتر فى مسرحية **بروميثيوس**، إلا أن هناك إشارات إلى احتمال الصلح بين جوبيتر والمارد عن طريق الوساطة الدائمة التى تقوم بها منيرفا التى يصورها جوته على أنها ابنة جوبيتر ومعشوقة بروميثيوس. على كل تدور هذه المسرحية التى كتبها جوته فى شبابه حول سرقة النار وبالتالى يخرج الصلح عن نطاقها، فتقتصر على تسليط الأضواء على التوتر الشديد والانفصال التام بين السماء والأرض:

بروميثيوس:

ها هو عالمى، ها هو كونى،
هنا أجد ذاتى،
هنا تتجسد كل رغباتى
فى أشكال ملموسة أحسها
تتبعثر روحى آلاف من الشظايا
ومع ذلك تظل سليمة معافاة فى أبنائى الأعزاء.

بالرغم من أن التوتر شديد والثنائية فى أوجها، إلا أن التقابل بين الفكرة ونقيضها تقابل سلبى، لا إيجابي. يتمثل مطلب بروميثيوس الدائم فى "اعتزال" الآلهة، لا فى الصراع مع جوبيتر. وإذا أضفنا لذلك توسط منيرفا، ستخف وطأة التوتر، مما يجعلنا نقلل من شأن تجديفات المارد، ونفترض أن جوته، حتى فى شبابه، توقع نوعا من الصلح على يد منيرفا ذاتها. ومن ثم نجد أن ثورية جوته، رغم لغته العنيفة، أقل عنفا من ثورية خلفائه من الرومانسيين أمثال بيرون وشلى وكينيه.

يمكننا أن ندلل على سعى جوته للتوازن، حتى فى مرحلة العاصفة والقصف من حياته، بخروجه على نسق فولتير فيما يخص علاقة بجماليون /جالاتيا وبروميثيوس وباندورا. فبالرغم من أن جوته رأى فى بروميثيوس تجسيدا لبجماليون، إلا أنه عاد إلى مفهوم كالديرون وأحل منيرفا عشيقة لبروميثيوس محل باندورا، ولم تبعث الحياة فى باندورا عنده إلا بعد توحد بروميثيوس بعروس السماء. وهذا التعديل يقلل من زنا المحارم الذى يفترض فولتير أنه موجود فى كل عمل إبداعي. وفى **بجماليون** لروسو، التى تأثر بها جوته تأثرا كبيرا، تبعث الحياة فى جالاتيا على يد فينوس الأم، لكننا نشعر أن فينوس ذاتها كانت مبدأ يربط بجماليون بجالاتيا، وليس أن جالاتيا مركب ناشئ عن توحد بجماليون بفينوس.

هناك شعور بالخزى في كلمات بجماليون عند روسو، الأمر الذى يشف عن حرمانية حبه لجالاتيا. ونجد هذه العاطفة المحرمة كذلك فى مسرحية **باندور** لفولتير، حيث يقول برومثيوس لتمثال باندورا: "عيناك الساحرتان عرفتا كيف تشعلان نيران قلبي، لأنهما لن تنفتحا مرة أخرى: لا تستطيعين أن تجيبينني، وأجرؤ أن أعشقك. تكلمى وسأعبدك". تكاد تنعدم هذه الأحاسيس بالحب الشاذ فى مسرحية **برومثيوس** لجوته، ذلك لأن ظهور منيرفا كمعشوقة برومثيوس يجعل اهتمام القوة الخلاقة بما خلقته اهتماما موضوعيا.

موقف جوته من شخصية بجماليون فى الأدب يلقى الضوء على تناوله لشخصية برومثيوس فى سيرته الذاتية **الشعر والحقيقة فى حياتي،** التى كتبها فى سنوات نضجه (كان قد بلغ الستين من عمره عام ١٨١١). يحدثنا جوته عن أيام شبابه عندما كان طالبا فى ستراسبورج:

> أود أن أذكر عملا صغيرا، لكنه كان نقطة تحول فى زمانه، ألا وهو **بجماليون** لروسو. يمكننا أن نقول الكثير عن هذا العمل، لأنه يحلق بين الطبيعة والفن فى محاولته الخاطئة لأن يدمج الفن فى الطبيعة. فها هو فنان أنجز عملا غاية فى الروعة والكمال، إلا أنه لا يقنع بأن يصب أفكاره فى شكل فني، فيفصل هذه الأفكار عن شخصيته ويمنحها حياة أسمى. والعكس تماما هو الصحيح، فلابد أن تنزل هذه الأفكار إلى مستواه الأرضي. إنه يشرع فى تدمير أسمى ما أنتجه العقل وصدقه العمل، بنزعته الحسية المبتذلة تماما" **(الشعر والحقيقة).**

يرتبط ذلك بإيمان جوته بموضوعية كل فن عظيم، وقد ميز ذلك الإيمان سنوات نضجه. لا تكمن خطيئة بجماليون فى تأليهه الأنانى لخلقه ولا فى رغبته فى أن يرفع الإبداع البشرى إلى مرتبة الإبداع الإلهي، بل فى رغبته فى أن يحط من قدر الإبداع الإلهي. وتبين جوته فى ذلك تعبيرا عن "النزعة الحسية المبتذلة"، لأن جوته يرى أن حياة الفن إلهية، بينما تخضع حياة الفن لقيود الضرورة. لا تتمثل مشكلة فاوست وبرومثيوس وكل كبار المردة فى إنزال الإلهى إلى مستوى البشري، بل فى رفع البشرى إلى مستوى الإلهي. فبعث الحياة فى جالاتيا (قارن صورة دوريان جراي) تأليه للذاتية، والذاتية وجه من وجوه النزعة الحسية وعشق الذات. أما فى **برومثيوس** لجوته، فبعث الحياة فى باندورا ينبع من علاقة الحب بين برومثيوس ومنيرفا، منيرفا التى تعتبر بنت

عقل زوس، وليس من حب برومثيوس وباندورا، باندورا التى تعتبر من صنع يديه؛ وهكذا نجد أن بعث الحياة فى باندورا ناتج من أنبل زواج بين السماء والأرض.

لذلك ليس مستغربا على جوته الناضج أن يتحول من حالة الصراع الفج بين الفكرة ونقيضها التى ميزت مرحلة العاصفة والقصف فى حياته إلى نوع من مركب النقيضين أو التآلف فى عمله البروميثى الثانى **باندورا**. ففى هذا العمل يتحول صراع الأضداد من الثنائية الكونية إلى الثنائية البشرية التى تظهر فى ثنائية برومثيوس/إبيمثيوس فى طبيعة الإنسان. ويتحقق مركب النقيضين على يد المسيح المنتظر الذى سيجيء مثل هيليوس ويبدد ضباب الفجر (إيوس)، ومن ثم يرأب الصدع بين العالم العلوى والعالم الأرضى.

كانت **باندورا** جوته أقل أثرا على الرومانسيين من مسرحيته **برومثيوس**، ذلك لأنها تحتوى على بذور "الصلح". وقع رومانسيو العاصفة والقصف أسرى لسحر صراع الأضداد الذى لا يعرف التصالح فى كتابات جوته المبكرة، بينما تنصل مبدعها ذاته من هذا الصراع فى منتصف حياته، وتلمس طريق التعقل. إذ اكتشف جوته أن موضوع برومثيوس أدى به إلى طريق مسدود، حيث أنه امتزج بالأوضاع السياسية فى عصره. فى عام ١٧٧٣ عندما كان جوته فى أوائل العشرينات من عمره، حاول أن يكتب **برومثيوس** (جالب النار)، لكنها كانت، مثل باندورا فولتير، شديدة الثورية لدرجة أنه تعثر نشرها على نطاق واسع. لذلك بقى كلا العملين بعيدا عن الأضواء لما يقرب من نصف قرن، كما لو كانا مبحثين يحضان على الفتنة والتمرد. كما حاول جوته كذلك أن يكتب برومثيوس طليقا (**تحرير برومثيوس**) عام ١٧٩٧، لكنه لم يكتب منها إلا بضعة أسطر، وتردد فى تحديد طبيعة الحل. وبالرغم من أنه يبدو أنه قبل نظرية المساومة مبدئيا، فإن عدم إكماله للعمل يدل على أنه لم يقنع بهذا الحل. وأخيرا تحول عامى (١٨٠٧-١٨٠٨) يائسا إلى موضوع **باندورا**، مركزا على الحب الأول، لا التمرد الأول، وأشار إلى طريق الخلاص، الخلاص على يد المسيح المنتظر، لا من خلال الحكمة والقوة البشرية. رأى جوته أن موضوع برومثيوس شديد العمق والمقاومة لدرجة أنه لا يتناسب مع طبيعته المتعقلة المعتدلة، لذلك تركه ولم يعالجه. فلقد عبر عن كل أفكاره البناءة فى **فاوست**، فهذه المسرحية تتناول نفس الموضوع، لكن على مستوى أقل طموحا.

إن الشخصيات التى تظهر فى مسرحية **برومثيوس** لجوته هى: برومثيوس وإبيمثيوس وعطارد ومنيرفا وجوبيتر والإنسان وباندورا. فى الفصل الأول لا يحدد جوته مكان الأحداث. لكنه يذكر فى الفصل الثانى أن الأحداث تقع فى مكانين يمثلان

مستويي السماء والأرض، مثلما فى **باندورا** لفولتير، أحدهما على قمة جبل الأوليمب حيث يناقش جوبيتر وعطارد سرقة النار، أما الآخر فواد مليء بالأشجار تحت سفح جبل الأوليمب حيث يحل برومثيوس مشاكل البشر، وهذا الموقع الثانى هو نفس "خميلة" **باندورا** لفولتير، ذلك الموقع الذى سيصبح لاحقا مشهدا تقليديا فى العديد من معالجات موضوع برومثيوس، لسبب بسيط وهو أنه نظير للغابة المباركة "للبدائى النبيل" أو جنة عدن إبان عصر الإنسانية الذهبى قبل السقوط. وفى الفصل الثالث نرى برومثيوس يناجى نفسه فى ورشته حيث يشكل تماثيله. ويبدو المشهد برمته كحديقة لوكسمبرج تحت سفح جبل بارناس!

تتجلى قوة برومثيوس فى اعتداده بنفسه وتحديه للآلهة: "إرادتهم ضدي! واحد ضد واحد!"، هكذا يقول لعطارد الذى يدعوه للتصالح مع أبويه، جوبيتر وجينو، الأمر الذى يعطى برومثيوس الفرصة فى أن يكشف عن فلسفته فى تربية الأبناء، مؤكدا أن أبويه ليس لهما أى يد فى نموه الطبيعى:

عطارد:

هل أبلغ هذه الرسالة لأبيك زوس وأمك؟

برومثيوس:

أبى أم أمى، هل يعنينى أمرهما فى شىء؟!
هل تعرف من أين أتيت؟
إننى واقف منتصبا هنا
منذ ما أدركت أن قدمى تستطيعان حملي،
وفردت يدىّ
منذ ما شعرت بإمكانى أن أفردهما،
واكتشفت أن من تسميهما أبى وأمي
يسترقان النظر عليّ وأنا أخطو.

عرض الآلهة على برومثيوس أن يجعلوه إلها من آلهة الأوليمب فى مقابل أن يشاركوه فى عالمه الأرضى. لكنه اعتبر ذلك العرض رشوة، وكذلك اعتبر الانحياز للآلهة تخليا عن عالمه ومخلوقاته. أبصر برومثيوس فى الدعوة المعروضة عليه من آلهة الأوليمب حيلة لاستغلاله "كحام" يحمى مملكتهم السماوية، وسيتدخلون باسم الشراكة

المزعومة فى شئون عالمه الأرضى الذى هو ملكه الأوحد. واقترح عرضا أكثر عدلا: "كل منا يكتفى بما يخصه". ومن ثم رفض عرض الآلهة لأسباب قانونية، وبدلا من ذلك عاد إلى تماثيله التى صنعها وأخذ على نفسه عهدا ألا يفارقهم إطلاقا، ودعا من أعماق قلبه أن تبعث فيها الحياة؛ على النقيض من ذلك، ظهر ضعف إبيمثيوس فى رغبته فى التصالح مع الآلهة.

مثلما حدث فى مسرحية كالديرون، تزور منيرفا برومثيوس بهدف التوسط بينه وبين جوبيتر. يبدو أن هناك زواجا سريا بين برومثيوس ومنيرفا، يسألها برومثيوس. "هل تجرؤين على الاقتراب من عدو أبيك؟"، وتجيء إجابتها مثيرة للدهشة، على عكس روح حركة العاصفة والقصف تماما: "أنا أحترم أبى وأحبك أنت يا برومثيوس". تذكّر منيرفا برومثيوس أن جوبيتر قد وعد ببعث الحياة فى التماثيل التى صنعها المارد بشرط أن يعلن ولاءه لملك السماء. وهنا يشير برومثيوس إلى باندورا، أجمل مخلوقاته، مثلما تأمل بجماليون روعة جالاتيا عندما دبت فيها الروح، ويعبر عن ابتهاجه بأمجاد باندورا القادمة، فى مقطوعة يعدها الكثير من النقاد أروع قصيدة غنائية فى مسرحية جوته:

وأنت يا باندورا
الوعاء المقدس لكل الهبات
التى تبعث البهجة والسرور
تحت السماء الشاسعة
وعلى أرض مترامية الأطراف
يا لها من غبطة ونشوة لم أحس بها يوما!
تغمرنى بالسكينة الشافية
تحت الظلال التى يهف عليها الهواء العليل
نشوة الربيع
شمس الحب
الرقة
لا أصدق! لا أصدق!
أن ينعم قلبى بكل هذا!و

وأنوار السماء الطاهرة
نعيم للروح التى تمرح فى السكينة وراحة البال
نعيم لم أذق طعمه يوما
أيعقل أن أنعم بكل ذلك!
ياله من نعيم طازج جميل!

هذا الابتهال لتمثال باندورا المفتقر للحياة الذى صنعه بيديه يذكرنا، بل يُبنى على، ابتهال بجماليون لتمثال جالاتيا فى المشهد الغنائى المسمى **بجماليون** لروسو. فى تعلقه المحموم بمخلوقته يستحضر برومثيوس منيرفا، منيرفا التى تعتبر وجها من وجوه فينوس الأم، لتبعث الحياة فى باندورا. وهنا تقود منيرفا برومثيوس إلى ينبوع الحياة السري، الذى يعد تنويعا على مصدر النار، وتعلن أن منح الحياة ليس بيد الآلهة، بل بيد القدر... ثم تدعوه:

هيا تعال! سأدلك على ينبوع كل أشكال الحياة
ذلك الينبوع الذى تركه جوبيتر مفتوحا
ستدب فى تماثيلك الحياة
أنت الذى ستمنحها لها

ولا يغضب جوبيتر، بل يعبر عن سعادته الغامرة لأن السلالة الجديدة من البشر الأراذل سيوسعون نطاق مملكته "ويزيدون عدد عبيده"، ويقترح هرمس أن ينزل لهذه السلالة الجديدة رسولا حاملا كلمة الإله الأب، إلا أن جوبيتر يرفض قائلا فى حكمة بالغة: "ليس الآن! لأن عنفوان شبابهم الوليد سيجعلهم يظنون أنهم مساوون للآلهة، لن يستمعوا لك إلا إذا احتاجوا إليك".

نرى البشر فى بداية العالم السعيد، جنة مذهب الفطرة الروسوي، يتسلقون الأشجار ويقطفون الثمار ويسبحون فى أنهار مزمجرة وينهمكون فى صناعة أكاليل من الورود. ويعلم برومثيوس الإنسان أن يبنى لنفسه كوخا بأغصان الشجر (ونجد هنا عرضا لكل تفاصيل المعمار البدائي)، وهنا يتساءل الإنسان ببراءة:

الإنسان:

شكرا أيها الأب العزيز، ألف شكر!

لكن أصدقني الخبر، هل يمكن لاخوتي جميعا أن يعيشوا معى فى كوخى هذا؟

بروميثيوس: لا!

أنت بنيت كوخك بنفسك، وهو ملكك.

لا يمكنك أن تقتسمه مع أى شخص تحبه

دع من يريد كوخا يبنى كوخا بنفسه.

استغل جوته الفكرة المتوارثة القائلة إن بروميثيوس إله حضارة نقل الجنس البشري، من خلال الفنون والعلوم، من حالة البربرية إلى حالة الحضارة لأول مرة فى التاريخ. وأضاف أن بروميثيوس أنجز هذه المهمة بإدخال نظرية القانون الذى لا يمكن لمجتمع أن يحيا بدونه. أرسى بروميثيوس قواعد المجتمع المتحضر عندما خصص لإنسانه الملكية الفردية، أى امتلاك الكوخ الذى بناه بيديه. وبما أن بروميثيوس حدد للمرء ما له وما عليه كأساس للحياة الاجتماعية، فإن باقى الأسس يأتى بشكل طبيعي:

الرجل الأول.

لا يجب عليك أن تأخذ أيا من نعاجي،

إنها ملكى!

الرجل الثانى:

من أين حصلت عليها؟

الرجل الأول:

بالأمس، طوال النهار والليل

جبت الجبال

سال منى العرق أنهارا

حتى أمسك بها أحيا

اصطدتها هذه الليلة

وحبستها هنا

داخل سياج من الحجر وأوراق الشجر

الرجل الثانى:

اعطنى نعجة!

أنا أيضا، قتلت واحدة بالأمس

وشويتها على النار

وأكلتها مع اخوتى

أنت محتاج لواحدة فقط لهذا اليوم

وغدا نصطاد نعاجا أخرى

الرجل الأول:

إياك أن تقترب من نعاجي!

الرجل الثانى:

وماذا يحدث لو اقتربت!!

(يحاول الرجل الأول أن يطرده، يدفعه الرجل الثانى للخلف فيسقط، يأخذ الرجل الثانى نعجة وينصرف)

الرجل الأول:

النجدة! ضربنى! النجدة!

بروميثيوس (يدخل):

ما الخبر؟

الرجل:

أخذ منى نعجة!

الدم يسيل من رأسي

قذف بى على هذا الحجر

بروميثيوس:

اقطف هذى الأوراق من الشجرة

وضعها على الجرح!

الرجل:

وضعتها يا والدى العزيز!

وها هو الدم قد توقف

بروميثيوس:

اذهب واغسل وجهك

الرجل:

وماذا عن نعجتى؟

بروميثيوس:

دعها له

مادام رفع يده فى وجه الجميع

ستكون أيدى الجميع ضده (يخرج الرجل).

بروميثيوس:

آه يا أبنائى، لستم منحلين،

منكم النشيط ومنكم الكسول

منكم القاسى ومنكم الرحيم

منكم الكريم ومنكم البخيل

مقدر عليكم ذلك، مثل باقى اخوتكم

منكم الوحوش ومنكم الآلهة

(**بروميثيوس،** الفصل الثانى)

تلخص المناجاة القصيرة فى نهاية المشهد نظرية "البدائى النبيل" وربما تطورها، أنه فمن الواضح أن جوته كان له تحفظاته فيما يخص الخير المتأصل فى الطبيعة البشرية أكثر من مؤسس مذهب الفطرة نفسه. كما أنه يتحدث كذلك عن أصل الحب وطبيعته، وعلاقته الوثيقة بالموت، وذلك من الموضوعات الأساسية فى حركة العاصفة والقصف، وكلامه هذا يفسر ظهور الرغبة فى باندورا بعد بعث الحياة فيها.

تنتهى هذه المسرحية الناقصة بالمونولوج البروميثى الشهير، ربما كان هذا المونولوج تطويرا للفقرة الخطابية لفولتير فى **باندورا**. "أيها المضطهد الأبدى المبدع البائس...". لم يكن جوته إلى التقليد الأعمى، حتى فى شبابه المبكر. هذه الأبيات الرائعة تتكرر حرفيا إلى حد ما "المونولوج"، ذلك المونولوج الذى ألفه جوته منفصلا عام ١٧٧٤، ونشره فرانز ياكوبى دون إذنه عام ١٧٨٥فى كتابه **عن سبينوزا ورسائل إلى مندلسون.**

تم النظر إلى هذه القصيدة التوفيقية على أنها تعبر عن موقف سبينوزا الفلسفي، ولا يمكن لأحد أن ينسى نهايتها بسبب موقفها السفيه من الإله:

أأعظمك؟! لأى سبب يا ترى؟!
هل خففت آلام من بلغ عذابه مداه؟
هل جففت دمع من حطمه حزنه وشقاؤه؟
من الذى صاغنى فى شكل إنسان
إن لم يكن الزمن القدير
والقدر السرمدي
سادتى وأنت؟
من فعل ذلك؟
هل جال فى خلدك
أننى سأكره وجودي
وأنسحب إلى البراري
لأن كل أزهار أحلامي
لم تنضج وتصبح فاكهة؟
ها أنا ذا أخلق البشر
على صورتى أن
جنسى يشبهني
يتألم مثل ألمي
ويبكى كما أبكي
جنسى يبتهج بالحياة
ويتذوق كل مباهجها
جنسى يحتقرك
كما أحتقرك أنا
(برومثيوس، الفصل الثالث)

ينتهى هذا المونولوج بإرشادات مسرحية: "تدخل منيرفا لتحاول الصلح مرة أخرى"، مما يوحى بأن جوته تصور طريقة ما لتحرير بروميثيوس، فبعد أن صار بروميثيوس إلها يمكن أن يتم صلح بين السماء والأرض يرضى الطرفين. ويبدو أن ذلك موضوع الشذرة المسرحية البروميثية لجوته التى سماها **تحرير بروميثيوس**.

فى ١٧٥٦ طرحت أكاديمية ديجون السؤال التالي: "ما أصل عدم المساواة بين البشر، وهل يفرضه قانون الطبيعة؟"، وقدم روسو أشهر إجابة على هذا السؤال **مقال فى أصل عدم المساواة بين البشر**، وصدمت هذه الإجابة المثقفين فى زمن روسو، وكان جوته الشاب من أحد الكتاب الذين عبروا عن رد فعلهم (سواء بالإيجاب أم بالنفي) إزاء أفكار روسو. وحدد جوته موقفه من هذه الأفكار فى مسرحية **بروميثيوس**. يقول روسو فى الجزء الثانى من كتابه. "أول من سيج بستانا وفكر فى أن يقول: هذا ملكي، ووجد من الناس البسطاء السذج من يصدقه، هو المؤسس الحقيقى للمجتمع المدنى".

يمثل الشجار بين الرجل الأول والرجل الثانى على النعجة لب الجدل الذى سبب الشقاق فى المجتمع البرجوازى منذ عصر روسو، أى الجدل حول عدم المساواة بين البشر، وبالتحديد فيما يخص جذور الملكية الفردية. كانت وجهة نظر روسو واضحة، خطيرة، تستهوى الخيال المتقد، والحماس الشديد الذى تميزت به نخبة المثقفين فى أواخر القرن الثامن عشر. فى المجتمع البدائى الذى يعتبر العصر الذهبى للإنسانية، كان من الصعب الشعور بعدم المساواة، وبالتالى من الصعب إدراك تأثيرها الجائر: "دون أن نخوض فى تفاصيل لا نفع فيها، فليعلم كل منا أن علاقات العبودية لم تظهر إلا بعد أن اضطر البشر للاعتماد على بعضهم البعض، واحتاجوا إلى بعضهم البعض، مما وحّدهم. من المستحيل أن يستعبد إنسان إلا إذا تم وضعه فى وضع لا يستطيع أن يتجاوزه إلى وضع آخر. وهذا الموقف لا يوجد فى حالة الطبيعة، وهو موقف يجعل كل فرد حرا من العبودية، وبالتالى يبطل قانون الأقوى".

فى المجتمع البدائى لا يوجد عدم مساواة، لأنه ليس هناك ملكية فردية. "يستطيع الإنسان أن يستولى على الفاكهة التى قطفها غيره أو الصيد الذى اقتنصه أو الكوخ الذى اتخذه مأوى له؛ لكن كيف يلزم ذلك الغير بالطاعة؟ وأى روابط تبعية تلك التى يمكن أن توجد بين بشر لا يمتلكون شيئا؟ هكذا تساءل روسو فى كتابه **مقال فى أصل عدم المساواة بين البشر**.

هذا ما حدث بالضبط فى المجتمع البدائى فى مسرحية **بروميثيوس** لجوته، فالرجل الثانى يستولى على الفاكهة التى قطفها الرجل الأول، والصيد الذى اقتنصه والكوخ

الذى اتخذه مأوى له. طبقا لروسو، عدوان الرجل الثانى لم يحطم سعادة الرجل الأول فى العصر الذهبى، لأن الرجل الثانى لا يمتلك قوة أرضية تمكنه من استعباد الرجل الأول. بدأت العبودية الإنسانية تظهر فقط مع ميلاد المجتمع المدني، وبدأ المجتمع المدنى عندما ظهرت الملكية الفردية، أو كما قال روسو فى جملته الخطابية الشهيرة: "أول من سيج بستانا وفكر فى أن يقول: هذا ملكي، ووجد من الناس البسطاء السذج من يصدقه، هو المؤسس الحقيقى للمجتمع المدني". الصراع بين الرجل الأول والرجل الثانى فى مسرحية جوته هو ما توقعه روسو الذى استطرد قائلا: "أى جرائم، أى حروب، أى جرائم قتل، أى حالات بؤس وأى رعب لم يكن بإمكانه أن يعفى الجنس البشرى منها، فلقد كان بإمكانه أن يزيل علامات تحديد الأرض أو ردم الحفر، ويصرخ لأترابه قائلا: حذار أن تصدقوا ذلك الأفاق، سيستعبدكم إذا نسيتم أن الثمار ملك للجميع والأرض ليست حكرا على أحد!". حاول الرجل الثانى فى مسرحية جوته أن يفعل ذلك، لكنه خلال هذه المحاولة أراق أول دم. أليس تحويل جوته لأفكار روسو إلى مسرحية دحضا متعمدا لنظرية روسو فى الشيوعية الفطرية؟

اعتقد روسو أن الشيوعية هى النظام المبارك للأزمنة الفطرية وأفضل ترياق للحروب والثورات والصراعات الطبقية والرق. أما جوته فيعتبر الملكية الفردية أساس المجتمع المدني، وهى مقدسة لأن مؤسس الجنس البشرى هو الذى وضعها، أما الشيوعية التى تنزع الملكية وتعممها فهى الحروب والثورات الصراعات الطبقية والرق. وبهذا المعنى، يعتبر بروميثيوس مؤسس الشرطة والمحاكم والقوانين العرفية، لأنه منع الرجل الأول من الثأر لنفسه، قائلا عبارته المشهورة: "دعها له! مادام رفع يده فى وجه الجميع، ستكون أيدى الجميع ضده".

يدل ذلك على بذور المحافظة فى فلسفة جوته الاجتماعية ورفضه للمشاركة فى أوهام مفكرى اليسار البرجوازيين، كما يدل على قبوله لأهداف الثورة البرجوازية العظمى (الثورة الفرنسية)، تلك الأهداف الجوهرية البناءة، ولكنها أقل مثالية وجاذبية، كما ظهرت فى البنود التى تقدس الملكية الفردية فى ميثاق حقوق الإنسان، وظهرت أيضا فى أقوال نابليون وأفعاله.

قد يكون فيلاند، أكثر من غيره، هو المسؤول عن إدخال فكرة "البدائى النبيل" لروسو فى ألمانيا، وربطه بموضوع **بروميثيوس**، وهو بذلك مسؤول عن مشهد الرجل الأول فى مسرحية بروميثيوس لجوته. فلا نجد أثرا للبدائى النبيل أو لنظرية الفطرية فى مسرحية باندورا لفولتير، فالمسرحية تربط العصر الذهبى بوجود آدم وحواء فى الجنة، لا

بالمجتمع الفطرى. أما فيلاند فى معالجته لموضوع برومثيوس، فكان أول من استخدم رموز الأسطورة للتعبير عن القضايا الفلسفية والاجتماعية الكبرى التى أثارها روسو. فلقد أنهى كتابه تأملات **حول كتاب روسو: الحالة الأصلية للجنس البشرى**، بما أطلق عليه **حوار فى المنام مع برومثيوس**. ونشر هذا الكتاب عام (١٧٧٠)، وكان له عظيم الأثر فى **برومثيوس** لجوته، بالرغم من أن جوته لم يتبعه حرفيا:

> تساءل برومثيوس: "وما ذلك الشئ الذى يسميه هذا السيد الحكيم حالة الطبيعة؟
>
> أجبته: "أن تجلس عاريا أو ملتفا بجلد الدب تحت شجرة؟ أن تأكل جوز البلوط أو جذور النباتات ثم تشرب من ماء السواقى أو من ماء البرك، أن تذهب مع أول امرأة فاتنة تلقاها فى طريقك دون اهتمام بما سيحدث لها ولطفلها الذى ستلده، أن تنام أكبر قدر من حياتك، ألا تفكر فى شيء، ألا تتمنى شيئا، ألا تفعل شيئا، ألا تشغل بالك بغيرك، أن تنشغل بذاتك قليلا، ألا تشغل نفسك كثيرا بالمستقبل. ذلك ما أطلق عليه الرجل الحكيم الذى أخبرتك عنه حالة الطبيعة. يقول إنه فى هذه الحالة المباركة لن نحتاج إلى فن أو علم أو ملكية، أو تميز طبقى أو قوانين أو حكومات أو كهنة أو فلاسفة، وهو يرى أنه عندما نحتاج إلى هذه الأشياء، لن تكون هناك أية سعادة (الأعمال الكاملة، المجلد الأربعون)

انفجر برومثيوس فيلاند فى الضحك عندما سمع هذا الوصف للمجتمع المثالى الذى ينادى به أصحاب مذهب الفطرة الفرنسيون. ويعلق على ذلك قائلا إن ذلك حلم بعصر ذهبى لم يوجد أصلا، كما أنه ينزل البشر إلى مستوى الحيوان، ثم أضاف برومثيوس: "أنا من صنعت البشر، وأعرف الذين خلقتهم جيدا"، ويشرع فى وصف الحالة الأصلية للإنسان، لأنه هو الذى خلق البشر، وهذه الحالة مختلفة تماما عن الصورة التى يرسمها أصحاب مذهب الفطرة. كان البشر الذين خلقهم يحكمهم التجانس الكونى، ذلك التجانس الذى أبدعه برومثيوس، وكان كل شيء على ما يرام إلى أن سقط البشر نتيجة لحمق باندورا.

يقول فيلاند ساخرا إن أصحاب المذهب الفطرى عرّفوا الشر الأول الذى جلبته باندورا بأنه تأسيس الملكية الفردية: "ومع ذلك يريد الآخرون أن يجدوا فى هذا

الصندوق الشنيع تمثيلا مجازيا لتدشين الحق فى الملكية، حق يتخيلون خطأ أنه بداية التصور الأخلاقى للجنس البشرى".

لاشك أن نقد فيلاند لتصور أصحاب مذهب الفطرة للعصر الذهبى على أنه عصر الشيوعية الفطرية ألهم جوته بمشهد فى الفصل الثانى من مسرحيته **بروميثيوس**، ذلك المشهد الذى يدور بين الرجل الأول والرجل الثاني. يؤكد جوته، مثلما أكد فيلاند، أن تأسيس الملكية الفردية كان أساس كل نظام اجتماعى وكل قيمة أخلاقية، وذلك ما شرعه بروميثيوس خالق البشر. كان البدائى النبيل، مثل قابيل، يهدد السلام. اقتبس جوته الشاب قصة قابيل وهابيل من التوراة ليعبر بها عن الجدل الأساسى فى كتابات البرجوازية الثورية، وبالتحديد قضية الملكية الفردية، وموقف جوته المحافظ من هذه القضية يدل على ارتباطه الأصيل بعصر التنوير. وأصبحت قصة القتل الأول الواردة فى التوراة هى النموذج المحتذى به فى كل المعالجات الفنية لموضوع البدائى النبيل (قارن، **قابيل** لبيرون و**نهاية الشيطان** لفكتور هوجو).

بعد أن ألقينا الضوء على دين جوته لروسو وفيلاند فيما يخص معالجته لموضوع ظهور الملكية الفردية كعلامة على بداية الحضارة، يجدر بنا أن نذكر أن **صندوق باندورا** لليساج كانت المنهل الكبير الذى نهلوا منه جميعا، فالمشهد الذى يظهر فيه الفلاح البسيط كوريدون وهو يستولي على ممتلكات جيرانه، ويجبرهم على الخضوع له، معلنا نفسه مسيو دى كوريدونير استقى منه جوته مشهد الاستيلاء على الممتلكات فى مسرحية بروميثيوس، بما لا يقل عما استقاه من **مقال فى عدم المساواة بين البشر** لروسو، كما أن **حوار فى المنام مع بروميثيوس** لفيلاند لا يعدو كونه سخرية تستلهم سخرية ليساج فى مسرحيته **صندوق باندورا**.

بالتأكيد تتفوق مسرحية **باندورا** لجوته على مسرحيته **بروميثيوس**، لكنها، للمفارقة، لم يكن لها الصدى الذى كان لمسرحية **بروميثيوس**. فلقد كان لها خطها المتميز الذى امتد عند بيرون وكينيه ولونجفلو والمدرسة الأمريكية.

فى **باندورا** لا نجد صورة بروميثيوس المعذب التقليدية، بل نرى فيها صورة جديدة للمارد، صورة بروميثيوس المنتصر. فلم يعد بروميثيوس هو القوة الخلاقة والنموذج الأول للفنان الخلاق الذى يصارع جوبيترا غيورا أو ممثلين متحجرين للنظام القائم. فبروميثيوس هنا نموذج للبطل الخلاق، ذلك البطل الذى ولدته الثورة الفرنسية نظريا وتطبيقيا. وكان نابليون النموذج الحى الذى يقتدى به. أصر هيردر وهيجل بعناد على إظهار تدابير العناية الإلهية، وتطبيقات الصراع الجدلى على نطاق واسع، أى على

التاريخ البشرى بأكمله، وبالتالى خرجنا من عالم الفن الضيق إلى العالم الرحب لسياسة القوة. هناك صراع، لكنه صراع بين الأنا والآخر، أو بين الفرد والبشر الآخرين. فالنار التى سرقها برومثيوس لم تعد نار الحب أو نار الإلهام، بل نار أفران المصانع التى تنتج أعدادا لا حصر لها من الأسلحة الفتاكة. وهنا تصير القوة أرقى شكل من أشكال الإبداع، وعلى البطل أن يحصل على هذه القوة حتى يصبح مبدعا حقيقيا. وهذا البطل المبدع هو أيضا المشرع الصارم. وهنا تكمن المفارقة. فقوة البطل وحكمة المشرع تفشلان تماما أمام تجربة إنسانية تبدو غامضة لكنها غاية فى البساطة: أى أخلاقيات القتل الجماعى وأخلاقيات القتل الفردي. ولا يمكن أن يبدد هذا التناقض إلا الآلهة.

تتكون مسرحية **باندورا** من مشهد واحد طويل كتبه جوته فى فترة نضجه، والشخصيات التى تظهر فيها هي: بروميثيوس وابنه فيليروس، وإبيمثيوس وابنتاه من باندورا إبيميليا وإلبور، وباندورا نفسها، وإيوس (الفجر) وهيليوس (الشمس) والجوقات العديدة للحدادين والرعاة والفلاحين والمحاربين والحرفيين، الخ.

يلعب إبيمثيوس دور العاشق المغموم الذى فقد محبوبته (باندورا) ونراه هائما على وجهه. وبينما هو فى هذه الحالة، يبحث فيليروس (عاشق الحب) ابن برومثيوس عنه ليخبره أنه وقع فى غرام ابنته إبيميليا، فيصرفه إبيمثيوس مباركا حبه. يثير ذلك شجون إبيمثيوس، فيهذى بأن صورة باندورا لا تفارقه أبدا:

إبيمثيوس:

لذلك بكيت

عبثا تنير تلك الحشود الغفيرة من النجوم

فلا يبعث نورها فى القلب السلام

الأطياف البيضاء تتراقص وتطفو

لكنها خادعة، لا أستطيع الإمساك بها

رغم أننى أحبها حبا جما

أواه يا باندورا! إنك لا تعرفين الخداع

فأنت الواحد الأحد!

لا يطلب قلبى سواك!

واحسرتاه! ليس هناك مثلك
بين من يسمونهم البشر الحقيقيين
ولا يوجد مثلك بين الأطياف المتموجة فى الهواء
آه لو تكونين لى للأبد!!!

فى الواقع، يرى إبيمثيوس باندورا أطيافا، وتظل هذه الأفكار تدور فى عقله إلى أن يغلب عليه النوم. ثم يدخل برومثيوس حاملا مشعلا فى يده، وهو ينادى على مخلوقاته لكى يستعدوا لأعمال النهار، فها هى فلول الليل تتوارى. ويجيب الحدادون على ندائه بأغنية مرحة تبدأ هكذا: "أشعل النار! أشعلها!". فيتكلم برومثيوس ملخصا فلسفته: "فليجد الإنسان النشيط متعته فى المحاباة"، يريدهم أن يتباهوا ببهجة النار أكثر من أى شيء آخر، ويحثهم على صنع جميع أنواع العدد والآلات: شواكيش، كماشات، عتلات، الخ، عدد وآلات تضاعف قوة الإنسان أضعافا مضاعفة. وفوق كل ذلك يصنعون "أسلحة، أسلحة أكثر، أسلحة أكثر، وأسلحة أكثر"، "لأنه كتب على الإنسان أن يصارع بكراهية، يصارع المرء المرء، وتصارع الجماعة الجماعة، أفرادا وجماعات، إلى أن ينتصر طرف على الآخر بقوته".

فبرومثيوس رمز لرجل المواقف والفعل فى مسرحية **باندورا** لجوته. وكان فنشنتسو مونتى أول من رسم هذه الصورة لبرومثيوس فى إهداء عمله **برومثيوس** إلى نابليون، ويصف فيه نابليون بأنه برومثيوس الحديث الذى حرر البشر من طغيان الحكام المستبدين، وسيرد ذلك بالتفصيل عند الحديث بيرون وإدجار كينيه. إن برومثيوس مسرحية **باندورا** لجوته نتاج لأعقاب الحروب النابليونية. فنجد عند جوته جذور الانتقال العام للفكر الألمانى من التأمل السلبى إلى العمل الإيجابى الذى وصل أوجه فى شخصية السوبرمان عند نيتشة. ويتجلى ذلك فى الانتقال من برومثيوس الأول الذى يرمز للفنان المبدع، إلى برومثيوس الثانى الذى يرمز للبطل المبدع الذى يشكل أمما كاملة، وليس مجرد أفراد قلائل من البشر. لكن جوته لم يبتدع هذه الفكرة، فلقد سبقه إليها مونتى.

يفرك إبيمثيوس النوم من عينيه، ويرى ما بين اليقظة والنوم طيف ابنته الثانية إلبور، ذلك الطيف الذى يطارده دوما، مثل طيف باندورا، دون أن تقيم معه إطلاقا. يرجوها أن تقترب حتى يضمها إلى صدره، لكنها للأسف مجرد طيف مثل أمها. فها هو إبيمثيوس لا يحضن إلا طيفا مراوغا وهميا. ندرك أن إلبور، التى خلقت على صورة

باندورا، مثلما خلقت إبيميليا على صورة إبيمثيوس، تجسيد للأمل، ذلك الأمل الذى تقول عنه الأسطورة إنه بقى فى قاع صندوق باندورا. إنها تجسيد للموافقة الدائمة. فعندما يتوسل لها إبيمثيوس الشغوف لأن تحدثه عن باندورا الضائعة، تواسيه بكلمة نعم التى تريح دوما:

إلبور:

إننى أطير بعيدا! أنا بعيدة عنك بالفعل!

إبيمثيوس:

لكن أين أنت؟ أين أنت؟

إلبور:

أنا أبحث عن العشاق

إبيمثيوس:

ولماذا العشاق؟ ليسوا فى حاجة إليك!

إلبور:

بل يحتاجوننى، ويا حسرتهم، يحتاجوننى أكثر من احتياج الآخرين لى

إبيمثيوس:

عدينى إذن بـ...

البور:

أعدك بماذا؟ بماذا أعدك؟

إبيمثيوس:

نعمة الحب، عودة باندورا.

إلبور:

وهل يعد أحد بالمستحيل!!

إبيمثيوس

هل ستعود؟

إلبور:

نعم حقا! نعم بالفعل!...

عندئذ تتوجه إلبور إلى الجمهور وتشرح لهم دورها فى القدر البشري: "هل ستحبنى؟ –نعم! –ولكن هل ستحبنى؟ –نعم بالفعل! –هل ستكون لى؟ – آه نعم! –وللأبد؟ –آه نعم بالفعل! –هل سنلتقى مرة أخرى؟ –بالتأكيد نعم! – وهل سنتحد ولا نفترق للأبد؟ –نعم آه نعم! هذا هو الدور الذى تلعبه إلبور فى مسرحية **باندورا**.

يتلاشى طيف إلبور، تاركة إبيمثيوس وحيدا، تظهر إبيميليا صارخة من الألم: "يا للشقاء! يا للشقاء! قتل! النجدة!"، يطاردها حبيبها فيليروس. لكن فات الأوان، لأنه جرحها جرحا بالغا. يأتى برومثيوس على وقع الصراخ، يوبخ فيليروس بغضب على فعله البربرى وقتله لشخص أعزل، ويحكم عليه بالإعدام، ويشير إلى ربوة عالية بعيدة، آمرا فيليروس أن يرتقيها ويلقى بنفسه فى الهوة السحيقة. وقبل أن ينصرف فيليروس، يحتج على هذا الحكم الجائر، قائلا إن إبيميليا خانته. لكن إبيميليا لا تحاول أن تبرئ نفسها وهى تعانى سكرات الموت، وكلامها شديد الغموض لدرجة أننا لا نعرف ما إذا كان فيليروس لديه أسباب وجيهة لغيرته أم لا.

من الواضح أن برومثيوس لا يعرف من هى إبيميليا، ويندهش لأنها ذكرته بباندورا. يوضح له إبيمثيوس أن باندورا أنجبت منه بنتين، واحدة تشبهها وهى إلبور، والأخرى تشبهه وهى إبيميليا. وذات يوم جاءت إليه وقالت له إنها يجب أن ترحل للأبد، وطلبت منه أن يختار واحدة من بنتيه لأنها تحمل الاثنتين معا. وقبل أن يختار، مدت له إبيميليا، التى تشبهه كثيرا، يديها الصغيرتين، وعندما حضنها، رحلت باندورا بالبنت الأخرى، فوقع عليه هذا الرحيل وقع الصاعقة وانعقد لسانه، ثم خرج مناديا عليها دون جدوى. لكنه على يقين من أنها ستعود يوما ما. ندرك أن الأخوين لم يلتقيا منذ فترة طويلة، منذ عصى إبيمثيوس برومثيوس واتخذ باندورا زوجة، فمنذ ذلك الحين انقطع بينهما الكلام. يقول برومثيوس لإبيمثيوس إنه يعرف كنه إلبور، إنها الأمل الذى يسطع ليساعد الإنسان على الاهتمام بالحياة.

تنتهى القصيدة الدرامية بظهور إيوس وهى تتوسل إلى برومثيوس ليعفو عن فيليروس الشاب، الذى اندفع على إثر توبيخ أبيه وألقى بنفسه فى البحر وها هو يصارع الموت. ويشعر برومثيوس بالندم ويقرر أن ينقذ ابنه، إلا أن إيوس تقول له إنه قد أنقذ بالفعل: "وهذه المرة لا تنفع جهودك ولا حكمتك، بل إرادة الآلهة، دافع الحياة الحقيقي، الذى أحضره لك كما ولدته أمه". مات فيليروس، لكن روحه الطاهرة تخرج من البحر وتمرح مع حوريات البحر المختفيات، وكما ينقشع الفجر قبل بزوغ الشمس، كذلك تتلاشى إيوس أمام أشعة هيليوس التى تخطف البصر.

حتى فى مسرحية **باندورا** لم يستطع جوته أن يخلص نفسه من فكرة أن برومثيوس مؤسس الحضارة هو كذلك المشرع. فى مسرحية **برومثيوس** علم البشر تأسيس الملكية الفردية. وفى مسرحية **باندورا** حكم على ابنه بالإعدام لأنه قتل. وتكمن المفارقة فى أن برومثيوس الثانى، رمز البطل الخلاق، هو القاتل الأكبر أو كبير السفاحين: فمن المثير

للدهشة أن قاتل الأمم يهدر دم قاتل الفرد، والتعليق النهائى الذى تعلقه إيوس يدل على أن جوته قد توصل إلى قاعدة أخلاقية أسمى:

إيوس:

إلى اللقاء يا أبا البشر!
كلمة اسمعها منى قبل أن أرحل
ما الخير الذى تتمناه لنفسك، أنت يا من تسكن الأرض،
ربما تظن أن كل شيء فى أحسن حال على هذه الأرض
لكن ما الذى يمكنك أن تقدمه
لأولئك الذين يسكنون فى السماوات العلى
إنهم يعرفون أكثر منك
إنك بالفعل قدمت بطولات رائعة للمردة
لكن لن يرشدك لطريق الخير الأبدي
والجمال الذى لا يزوى إلا الآلهة،
فلتتركهم يفعلون ذلك.

تبدو هذه الكلمات الغامضة تعليقا واعيا مريرا على مانح الشرع النابليوني. ومسرحية **باندورا** غامضة فى مجملها: ففيها بروميثيوس شبيه بنابليون، وإبيمثيوس شبيه بفرتر، وبذلك تحاول المسرحية أن تتلمس طريقها لحل عملى للعلاقة بين الإله والإنسان. وكان بروميثيوس قد ارتكب نفس الخطأ قبل ذلك عندما اعتقد أنه مؤهل لأن "يمنح" النار للبشر. وفى كلتا الحالتين، لم يؤد به ذلك إلى أى شيء، وتعدى المردة على حدوده. وتلك ضربة قاضية للقانون الدنيوي. لا تكمن تراجيديا البشر فى الأخذ، بل فى العطاء، وظهور هيليوس ليبدد ضباب الفجر خير دليل على ذلك، فهو المانح الوحيد للنور والحياة.

بيـــرون

(١٧٨٨ - ١٨٢٤)

قصيدة إلى نابليون بونابرت: ١٨١٥

بروميثيوس: ١٨١٦

نبوءة دانتى: ١٨٢١

إله أيرلندا: ١٨٢١

كان بيرون بروميثيا منذ طفولته وهو تلميذ فى مدرسة هارو، حيث كان أول تدريب له فى اللغة الإنجليزية أن قام بشرح فقرة من **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس. ويزخر شعره بإشارات كثيرة إلى بروميثيوس، خاصة فى **قصيدة إلى نابليون بونابرت وإله أيرلندا** و**نبوءة دانتى**. ونشر عام ١٨١٦ قصيدة غنائية قصيرة بعنوان **بروميثيوس**، وهى عبارة عن ترنيمة كتبها فى فيلا ديوداتى يخاطب فيها المارد، ونشرت فى نفس المجلد الذى نشرت فيه **سجين تشيون**.

لا يمكن فصل النزعة البروميثية عند بيرون عن النزعة الشيطانية، فيرى أن المارد والشيطان متشابهان. وكان نابليون أبرز تجسيد للشيطان فى الفترة النابليونية، فلقد كان نابليون ماردا هائلا فريدا ووحيدا فى منفاه بجزيرة سانت هيلانه، وكان مثل بروميثيوس فى عليائه وسقوطه وأغلاله، قيد نفسه فى سانت هيلانه ثم قيده أعداؤه فيما بعد. وفى عليائه، كان النسر يلتهمه، ويقول البعض إن هذا النسر هو طموحه الجامح، بينما يرى آخرون إن مثاليته الخارقة هى نسره؛ ولكنه صار فى النهاية فريسة للحزن والأحلام المحبطة والذكريات التى تثير الشجن وتعذب الروح.

تبدأ **قصيدة إلى نابليون بونابرت** بمقطوعة رائعة يقارن فيها بيرون نابليون بالشيطان:

انتهى كل شىء، يا من كنت بالأمس
ملكا عظيما، تقود الملوك وتشن الحروب

وها أنت اليوم شيء تافه لا ذكر له
غاية فى الحقارة، لكنك مازلت حيا!
هل هذا من دان له الملوك
من ملأ أرضنا بآلاف الجثث
ونشر فيها العداوة والبغضاء؟
وهل أمكنه أن يعيش بعد ذلك؟
ضل من سماه نجم الصباح!
فها هو قد أفل تماما،
أفولا لم يلقه إنسان أو شيطان
ولن تقوم له قائمة بعد اليوم.

ثم يقارنه ببرومثيوس:

هل ستتحمل الصدمة
مثل سارق النار من السماء
وتقاسم ذلك الذى لن يغفر له
نسره وصخرته!!
قدر الإله أن يلعنك الإنسان
ويسخر الشيطان من عملك الأخير ذلك
بالرغم من أنه ليس أسوأ أعمالك.
فلقد حفظ كبرياءه عندما سقط
وهل مات مخلوق بمثل هذا الكبرياء!!

وهناك بيت حذفه بيرون يقول:

قاسى العذاب لأنه قدم أعمالا مجيدة للبشر

في نظرته إلى نابليون على أنه شخص بروميثي، يدين بيرون لمونتي ومسرحيته **بروميثيوس**، وجوته ومسرحيته **باندورا**، ففي هذين العملين يعتبر بروميثيوس تجسيدا للإرادة السامية التي تعيد تشكيل التاريخ البشري، فتظهر القوة الخلاقة في شكل البطل المبدع. وكانت هذه الأفكار شائعة في تلك الأزمان عندما وصف هيجل نابليون بأنه تجسيد الروح المطلقة على جواد أبيض، ووصف الثورة الفرنسية بأنها تحقيق لآخر مرحلة في التطور الجدلي الذي حدث في الفكرة المطلقة. ونجد لتأويل مونتي تأثيرا كبيرا في العديد من المؤلفات البروميثية في الفترة الرومانسية، مثل القصيدة الهجائية مجهولة المؤلف **بروميثيوس سانت هيلانه** (١٨١٦) وقصيدة كينيه الملحمية **نابليون** (١٨٣٥).

يغلب على بيرون التردد بين الشيطان وبروميثيوس عند وصفه لشخصية نابليون، وينبع هذا التردد من التباس أصيل في عقل بيرون بين مفهوم الشيطان الأكبر أو إبليس ومفهوم صديق الإنسان. ويدل هذا الالتباس على عنفوان الموقف الرومانسي وسلامته، لأنه يحيي موقفا من الشر كان قد طواه النسيان لفترة طويلة، وكان شائعا في العالم القديم. ويتجلى هذا الموقف في مفهوم مركب "الإله الآثم" الذي يجمع بين الخير والشر، فلا هو خير كله ولا هو شر تماما. وعند بيرون يمثل الشيطان وبروميثيوس هذا المفهوم الذي انقسم في الوعي الحديث إلى كيانين أخلاقيين متميزين، يستبعد كلاهما الآخر. وفي الوقت الحالي، لا يمكننا أن نعتبر الشيطان صديقا للإنسان، وقليلون من رأوا في صديق الإنسان تجسيدا للشيطان المذموم. تمكن الإليزابيثيون من أن يعبروا عن هذا التناقض المحير من خلال مفهوم "البطل المخطئ"، ذلك المفهوم الذي يعتبر أساس الفن التراجيدي الجيد. لكن لم يجرؤ أي منهم أن يرفع الشيطان إلى مرتبة البطل التراجيدي، مثلما رفع الإغريق بروميثيوس، والمصريون القدماء أوزيريس، والبابليون تموز، والفينيقيون موت إلى مرتبة البطل التراجيدي. ولم يستطع الرومانسيون إدراك الطبيعة التراجيدية للإله الآثم، فاعتبروه ممثلا لمبدأ الخير، ذلك المبدأ الذي يضطهده جوبيتر الطاغية بهتانا وزورا. وتميز بيرون بوعيه بالقرابة الطبيعية بين الخير والشر، وعبر عنها في شعره الرومانسي ومسرحياته الشعرية.

عندما شرع بيرون في صياغة موقفه من صديق الإنسان في قصيدته الغنائية الشهيرة **بروميثيوس** (١٨١٦)، أكد التناقض الظاهري في مفهوم "الجريمة الإلهية":

كان من الواجب أن تكون الجريمة الإلهية خيرا
حتى تقلل مبادئها من تعاسة البشرو
تدعم الإنسان بفكرها الغزير
لكنك اضطربت من السماء
كانت قدرتك محدودة
وكنت شديد الجلد والتحمل
كنت تنفر من روحك المستغلقة
التى لا تخيف السماء ولا الأرض
فتعلمنا من ذلك درسا:
أنك رمز وعلامة،
رمز لقدر البشر
وعلامة على قوتهم
فالإنسان مثلك، فيه جزء مقدس
نهر مشوب ينبع من منبع طاهر
والإنسان قادر نوعا
أن يتنبأ بقدره الكئيب
ويتنبأ بتعاسته وجَلده
ووجوده الأعزل الحزين
تصطرع روحه مع ذاتها
فتقترن بكل أنوا ع الرزايا
إلا أن لها إرادة قوية
وفيض أحاسيس ثرية
وفى قا ع العذاب قد تتبين مكافأتها السخية،
فتفوز عندما تجرؤ على التحدي
وتحيل الموت نصرا.

إلا أن بيرون رومانسى حتى النخاع، ورومانسيته هى رومانسية العاصفة والقصف، لذلك آل إلى أحادية الرؤية التى ميزت قوة عصره شديد الثورية. فجوبيتر عنده هو "مبدأ الكراهية الحاكم"، مثلما نجد عند شلى وبيكوك وجوته فى شبابه:

أيا ماردا! كان قدرك الصراع
بين الألم والإرادة
حيث يسوم العذاب من لا يملك القتل،
رفضوا أن يدعوك لنعمة الموت:
السماء التى لا ترحم،
والطغيان العاتى للقدر،
مبدأ الكراهية الحاكم
الذى يلهو بخلق الأشياء
حتى يبيدها،
كانت هبة الأبدية التعيسة من نصيبك
وتحملتها فى جلد جسور
إله الرعود ما استطاع أن يستب إلا تهديدا،
ارتد عليه العذاب الذى آلمك به؛
القدر الذى تنبأت به بوضوح
لم يكن ليرضيه
وكان فى صمتك عقوبته
وفى روحه توبة جوفاء
وارتعد ذلك الشر الفاحش
وارتعدت البروق فى يديه.

رفض شلى "الجريمة" الإلهية لبرومثيوس، ولكنه قبل الصورة التى يرسمها بيرون لجوبيتر بأنه "مبدأ الكراهية الحاكم"، وكان شلى يفكر فى هذه المقطوعة عندما كتب نهاية **برومثيوس طليقا**، التى يجدر أن نعتبرها ردا على بيرون، لأن شلى يستخدم نفس المفردات التى استخدمها بيرون، ليحدد الطريقة التى تمكن برومثيوس من أن يحقق قداسته.

فاحتمال الآلام التى يخالها الأمل أبدية
وغفران الخطايا وإن تكن أسود من الليل وأبشع من الموت،
وتحدى القوة مهما بدت مطلقة فى العالمين،
والتضحية فى سبيل الحب، والتعلق بأهداب الأمل
حتى نخلق الأمل المأمول من حطامه،
والثبات الذى لا يعرف الندم ولا يلين أمام صروف الدهر؛
هذه هى معانى الخير والمجد والسعادة والحرية،
وهى جميعا من سجاياك، أيها المارد العظيم،
هذه وحدها هى الحياة وبهجتها، وهى النصر والسلطان.

لم يمثل الإله "مبدأ الكراهية الحاكم" إلا فى السياق الإسخيلى المسرحي، الذى استغله الرومانسيون الثائرون على السلطة وشوهوه وصاغوا منه فلسفة قتالية تصارع ما اعتبروه مبدأ الكراهية الحاكم، أى نظام الحكم القديم البالي. يمكن أن يكون الموقف الرومانسى أبدع سياسة ممتازة وأخلاقيات رائعة وشعرا ثوريا متميزا، لكنه لم يقدم إلا دينا مشوها.

قصيدة توماس لاف بيكوك الملحمية **أهريمان** (ح ١٨١٣–١٨١٤) التى لم تكتمل تلقى الضوء على موقف الرومانسيين من الإله. وبيكوك مسئول جزئيا عن نشر هذه الهرطقة الفنية: ولا تتمثل هذه الهرطقة فى أن مبدأ الشر أو أهريمان أو الشيطان أو بروميثيوس لا يمكن الدفاع عنه، بل فى أن ملك العالم هو مبدأ الشر الذى توج نفسه ملكا بعد أن قيد مبدأ الخير، أى أورموزد، فى الأغلال. ويتمحور تصوف الفترة بأكملها حول التحرير المنتظر، تحرير أورموزد، لا تحرير أهريمان:

هل صدقت تلك النبوءة الملغزة
عندما قالت إن أهريمان سيحكم الكرة الأرضية؟
أن قدّر على الإنسان أن يكد ويشقى
ويتخبط فى ظلمات الحياة
أن يكون عبدا للطموحات
ويقع أسيرا للخرافات

ويتضرع لقوى الشر فقط
ويبتهل إليها بالترانيم المتعبدة
ويصلى لها أصدق الصلوات
يقدم لها النذور فى مذبحها المشتعل دوما.
وا أسفاه!
ها هم الضحايا الأبرياء يتساقطون فى المكان
وتتقطر من سيف القديس المحارب
قطع صغيرة من أورموزد القديم
(أهريمان، القسم الثانى)

إلا ان أهريمان ليس مطلق القدرة، وليس أورموزد قتيلا تماما: ففى كل مكان "توثق الطبيعة قيود الحب والسلام بين الإنسان والإنسان... ومازال أورموزد يحتفظ بسيطرته الوادعة" (القسم الثانى، المقطوعة الثانية). يتحدث بيكوك دوما عن "مملكة الألم الشاسعة التى تظهر قوة أهريمان المطلقة".

هذه المغالطة التى وقع فيها بيكوك وشلى تضع جوبيتر مكان أهريمان، وبرومثيوس مكان أورموزد، كما أنها تضع الإله مكان أهريمان، والشيطان مكان أورموزد، الأمر الذى يقلب كل الموازين. فتختزل الصراع بين برومثيوس وجوبيتر إلى قتال ملحمى على غرار القتال بين النور والظلام، حيث أنها تبرئ برومثيوس من كل جرم وتحرم جوبيتر من أى عدل، وبالتالى تقضى على كل إمكانات التراجيديا فى الموقف.

عندما قارن بيرون برومثيوس بالشيطان، ولم يقارنه بأورموزد، أضاف إضافة لطيفة لاتجاهات العصر، لأن الشيطان يظل كبير الخطائين كما هو فى الكتاب المقدس، إلا أن موقف بيرون من جوبيتر يختلف كثيرا عن موقف بيكوك وشلي، إلا فى جانب واحد: ففى موقف بيرون المتشائم لا أمل فى انتصار الخير، أما موقف بيكوك وشلى المتفائل فيعتبر حكم جوبيتر حكما مؤقتا للشر سيزول فى النهاية.

فى **نبوءة دانتى** يطور بيرون موضوع برومثيوس كرمز للفنان المبدع، أو بالأحرى الشاعر المبدع، وذلك موضوع نجد جذوره عند شافتسبرى وسلط عليه فولتير فى باندورا وجوته فى **برومثيوس** الأضواء:

كثيرون هم الشعراء الذين لم نسمع بهم
فما الشعر إلا خلق
من فيض مشاعر الخير أو الشر المتفشي
يهدف إلى حياة له خارجنا بعيدة عن قدرنا
فما الشعر إلا بروميثيوس الجديد للبشر الجدد،
يهبهم النار من السماء
لكنه بعد فوات الأوان يكتشف
أن اللذة التى منحها ترد له عذابا
وتسلط النسور على قلب الواهب
ذلك الواهب الذى بذل هبته العظيمة عبثا
فها هو مقيد فى صخرته المنعزلة بجانب البحر
(نبوءة دانتى، القسم الرابع)

يمكننا أن نفترض أن بيرون كان على دراية بتأويل جوته للرمز البروميثى فى سيرته الذاتية **الشعر والحقيقة فى حياتى** (١٨١١)، حيث أن هناك شبه واضح بينها وبين **نبوءة دانتي**. وربما وضع بيرون نصب عينيه **فرانكنشتين** لمارى شلى، أو "بروميثيوس الجديد" (١٨١٧)، فعند بيرون ليس بروميثيوس هو العالم المبدع كما عند مارى شلي، بل الفنان المبدع الذى غرسه جوته فى جيله.

إلا أن أكبر إسهام لبيرون فى موضوع بروميثيوس لم يتمثل فى هذه المعالجات الجزئية، رغم أهميتها فى شعره، بل فى أعماله الفنية الكبيرة مثل **مانفرد** (١٨١٧) **وقابيل** (١٨٢١) **والسماء والأرض** (١٨٢٤)، وكلها مسرحيات بروميثية غير تقليدية على أعلى مستوى. عندما ظهرت مسرحية **مانفرد** كان هناك انطباع عام بأنها مسرحية بروميثية بالمعنى الضيق للكلمة (**مجلة إدنبرة رفيو**، عدد ٥٦، مجلد ٢٨). قال الناقد جفرى إن هناك "أوجه شبه" بينها وبين **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس، واعترف بيرون ذاته بذلك عندما كتب فى ١٢ أكتوبر ١٨١٧ (**رسائل بيرون**، ١٩٠٠، الجزء الرابع): "لم أكن أنوى أن أحتذى بها، إلا أن **بروميثيوس فى الأغلال** كانت فى بالي، ويمكننى أن أعترف بأثرها فى كل ما كتبته"، الأمر الذى يبين مدى النزعة البروميثية عند بيرون.

شلى

(١٨٢٢ - ١٧٩٢)

ملاحظات على الملكة ماب: ١٨١٣

برومثيوس طليقا: كتبت (١٨١٨-١٨١٩) نشرت (١٨٢٠)

هيلاس: ١٨٢١

-١-

قبل أن يبدأ شلى فى كتابة رائعته **برومثيوس طليقا** بخمس سنوات، عالج موضوع برومثيوس فى **ملاحظات على الملكة ماب** (١٨١٣)، فلا شك فى أن رمز المارد حيره، لأنه كتب يقول. "قصة برومثيوس من القصص التى لم تلق تفسيرا وافيا حتى اليوم، بالرغم من أن الجميع يعتبرونها قصة مجازية". كان آنذاك فى الحادية والعشرين من عمره، ويبدو أن ميله للعلم جعله يرى فى الأسطورة معنى علميا، ألا وهو إنها تمثل أول إنتاج للنار فى تاريخ البشر". وكان أكثر تفسير مقبول له هو تفسير ج. ف. نيوتن، القائل إن برومثيوس هو أول من أثار اهتمام الإنسان بالطعام الحيوانى وعلمه بناره فن الطهى[٢٨].

من الواضح أن هذه الصورة لبرومثيوس رسمها شخص نباتي، كما أشار الأستاذ كارلوس بيكر فى كتابه **شعر شلى العظيم: صنع الرؤية**، ذلك أن شلى نظر إلى برومثيوس نظرة تخلو من الاستحسان. لكن حين تمكن شلى من أن يضع عقلانيته الضيقة فى خدمة فلسفة أشمل لكنها لاعقلانية، استطاع أن يكتشف أن "الكائن

٢٨ "برومثيوس(الذى يمثل الجنس البشري) أحدث تغييرا كبيرا فى الطبيعة، واستخدم النار لأغراض الطهي، ومن ثم اخترع وسيلة تمنع اشمئزازه من منظر دماء الحيوانات المذبوحة فى المسلخ. منذ تلك اللحظة ابتلع نسر الأمراض أحشاءه التهم وجوده بكل تجلياته الكريهة اللامحدودة، مما أدى إلى موت روحه موتا مبتسرا عنيفا. ونبعت كل الشرور من هذا التدمير للبراءة المفعمة بالصحة والعافية، وأدى ذلك إلى ظهور الطغيان والخرافة والتجارة وعدم المساواة لأول مرة فى التاريخ، حيث حاول العقل عبثا أن يرشد تهويمات العاطفة الجامحة".

الوهمى الوحيد الذى يشبه برومثيوس على وجه من الوجوه هو الشيطان. وعندى أن شخصية برومثيوس أشد صلاحية لأن يتناولها الشعراء من شخصية الشيطان، ذلك لأن برومثيوس قد جمع إلى جانب شجاعته وهيبته وصبره وثورته التى لا هوادة فيها على القوة المطلقة، طوية يصح القول بأنها تجردت من لوثة الطمع والحسد كما خلت من شهوة الانتقام والميل إلى السيطرة، وهى جميعا شوائب تشين بطل **الفردوس المفقود**" (تصدير **برومثيوس طليقا**).

لاتزال مسرحية **برومثيوس طليقا** لشلى أعظم إسهام فى موضوع برومثيوس بعد **برومثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس. وهي، مثل مسرحية إسخيلوس، عمل فنى مستقل لا يفقد شيئا إذا عزلناه عن الثلاثية. أولئك الذين يبحثون عن الدراما الخالصة فى مسرحية شلى يمكن أن يتهموه ظلما بالعيوب الفنية، على أنه لا يمكننا أن نقيم عمل شلى فى ضوء المعايير الإسخيلية، كما لا يمكننا أن نقيم مسرحية إسخيلوس فى ضوء شعرية شلي. فالمسرح الشعرى والشعر المسرحى جنسان أدبيان مستقلان تماما عن بعضهما بعضا.

كان الخطأ الرئيسى للرومانسيين ونقادهم أنهم لم يحسنوا إدراك أنهم أبدعوا جنسا جديدا فى الأدب ويكمن ضعفهم إلى حد كبير فى عجزهم عن الخروج التام على التراث الأدبى الشكلى واتخاذ خطوة إيجابية نحو طريقة التعبير الجديدة، مثلما فعل الأسلاف حين انتقلوا من الملحمة إلى المسرح، أو كما فعل المعاصرون حين انتقلوا من الملحمة إلى الرواية. فى هذا الصدد، تعتبر مسرحية **برومثيوس طليقا** لشلى، رغم تعدد أوجه قصورها، أبرز إسهام فى النوع الأدبى الجديد، كما أنها تحتل مكانة فى التراث الحى للشعر المسرحى توازى مكانة مسرحية **برومثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس فى حقل المسرح الشعرى.

استلهم شلى رؤيته فى **برومثيوس طليقا** من الفلسفة الثنائية لرومانسى العاصفة والقصف؛ وإذا استخدمنا المقولات المجردة، يمكننا أن نقول إن ثنائية العاصفة والقصف ذاتها مستمدة من قوانين التطور الجدلى من الفكرة إلى نقيضها. وبما أن العاصفة والقصف تعبر عن الفترة الثورية فى أوجها، فإنها توقفت عند نقيض الفكرة، ولم تتصور تصالحا من خلال مركب النقيضين. ومن ثم، مال شلي، مثل بيرون وجوته فى شبابه، إلى الثنائية الزرادشتية، حيث صراع الأضداد صراع دائم محتدم، أكثر من ميله إلى الجدل الإغريقى فى المسرح حيث يتداخل الضدان ويتصالحان فى النهاية. يبدو هذا الإنجاز مسرحية فاشلة فى الظاهر، إلا أنه فى الحقيقة شكل من الملحمة

المكتوبة فى شكل حوار، نظام أدبى جديد يعبر عن المقاصد الملحمية من خلال آليات المسرح. تحاول كل من الفكرة ونقيضها أن تقضى على الأخرى، وتنجح إحداهما فى إبادة الأخرى.

وهكذا فإن ثنائية شلى تدفعه إلى تبنى الموقف المانوى حيث لا يدّعى النقيض انبثاقه من الفكرة، كما فى دورة الجدلية المثلى، بل يدعى كونه مماثلا لها فى الأبدية. ومن ثم نجد النقيضين متميزين عن بعضهما بعضا، ويتصارعان، لأنه لا تربطهما مصالح مشتركة. ولا يمكن الوصول إلى أى سلام حقيقى إلا بالتدمير الشامل لأحد الطرفين.

تعتبر حادثة سقوط جوبيتر فى مسرحية شلى **برومثيوس طليقا** أروع تعبير عن هذا الموقف الفلسفي، ولا يمكن ربط هذه الحادثة بأى مفهوم معروف لتعدد الآلهة، كما أنها بعيدة عن روح التوحيد، فهى تنبع من فلسفة كونية شديدة التباين فى ثنائيتها، وتناسب معاداة الكهنوت وغيرها من المعتقدات الثورية الشائعة فى الحركة الرومانسية، خاصة فى أوج مراحلها.

حين تحدث الإغريق عن سقوط زوس عند كلامهم عن الموقف البروميثي، كانوا يعنون ببساطة: كما أن برومثيوس المذنب قيد فى الأغلال تطبيقا لقانون العدالة الإلهية، فإن برومثيوس التائب تحرر تطبيقا لقانون اللطف الإلهي. بمعنى آخر، إذا رفض زوس تحرير برومثيوس بعد تطهره، فإن زوس نفسه يضحى قوة جهنمية، ويصبح قانون العناية الإلهية عنده آلة شيطانية تدمر الكون، ويستحق فى هذه الحالة العزل على يد الإنسان الذى توّجه. اللطف الإلهى هو الخيط الوحيد الذى يربط السماء بالأرض، وسيقطعه الإنسان طواعية إذا فقد إيمانه بالإله، وذلك حينما يتصور أن الإله لن يغفر له خطاياه حتى لو تاب توبة نصوحا. أصر إسخيلوس على حق المتضرع ولا يستطيع الإله أن يرفضه. وفى هذه الحالة فقط، يذعن زوس للضرورة. لكن إسخيلوس أصر أيضا على أن زوس مختلف اختلافا جوهريا عن سلفيه كرونوس وأورانوس، لأنه هو الذى قدم للعالم حق المتضرع. إنه "الرامى الثالث"، آخر ملوك السماء، وكل من سبقوه كانوا غاصبين للعرش حكموا بالقوة الغاشمة بلا رحمة، ولذلك سقطوا. أما زوس فلا يسقط لأنه برع فى فن الحكم والسياسة: بعدله يقيدنا إذا أخطأنا، وبلطفه يحررنا عندما نتوب، وهكذا كان زوس القاهر والصديق كما تصوره إسخيلوس.

تعتمد الدراما عند إسخيلوس على أننا نتعاطف مع المعذَّب بنفس القدر الذى نتعاطف به مع المعذِّب. ولكى نتعاطف مع المعذَّب، لا يكفى أن يكون مجرد شخص محبوب، بل شخصا معشوقا أو معبودا، نطلق عليه الإله، وأطلق عليه الإغريق زوس، دون أن يؤثر تغير الاسم فى دلالة اللفظ.

أيا كان من يحكم الكون ويُقبل على صفته هذه فهو إله، ويمثل مبدأ الخير بالضرورة، بالرغم من أننا لا نتمكن أحيانا من طاعته. وإنها لمغالطة بينة أن ننسب صفات أهريمانية [شيطانية] لملك الكون، كما فعل شلى. فملك الكون فى كل الأديان أورموزدى [خيّر] بالضرورة، وأورموزد هو ملك الكون: قد لا تكون سيادته مطلقة، لكنه ملك الكون على كل حال.

تبنى شلى الثنائية الزرادشتية ليفسر تفوق الشر بقوة أهريمان المطلقة. لم يكن أهريمان فى الزرادشتية صاحب قوة مطلقة أبدا، لا فى **الأفستا** [الكتاب المقدس للزرادشتيين] أو الكتابات البهلوية بأى حال من الأحوال، فهو نشيط فقط، بل شديد النشاط، وأهورا مازدا يتصارع معه دوما. يدل تتويج الشر عند شلى على أن جوبيتر يمثل أهريمان، وبروميثيوس يمثل أورموزد. وبعيدا عن عبثية هذا التصور لأورموزد فى الأغلال، يتطلب فك أغلال أورموزد تدخل قوة ثالثة أقوى من كليهما، ويطلق شلى على هذه القوة اسم الحب. إذا كانت هذه القوة غريبة على الصراع، ستكون آلة إلهية.تدخل فوقي[وستضعف من قوة الدراما أكثر من تقويتها. أما إذا كانت موجودة فى حالة كمون منذ البداية، كما فى **أهريمان** لبيكوك و**بروميثيوس طليقا** لشلى، ستصبح هى ذاتها رمزا للبطل المضطهد، ومن ثم تؤكد نظرية الإله المكبل بالأغلال التى تدل على المعادلة بروميثيوس = أورموزد، لكن ذلك سيؤدى إلى المزيد من التعقيدات.

إن الحب كقوة خالدة فى كون مبتلى بالمعاناة ينفى المبرر لوجود ديموجورجون وهرقل، لأنهما خارجيان ويرتبطان ارتباطا جوهريا بمبدأ الشر عند شلي، أى جوبتر/أهريمان. فديموجورجون ابن جوبتر من ثيتيس وهرقل ابنه من أيو بعد الجيل الرابع عشر. وبالرغم من أن بروميثيوس تلقى المساعدة من ابن جوبتر، إلا أنه يفرح أيما فرح عندما يتم تحطيم جوبيتر، وهذا موقف لاأخلاقى بالمرة. فيجب أن تأتى القوة التى تحرر بروميثيوس، أى الحب، من الداخل وليس من الخارج، بالرغم من أنها يمكن الحصول إليها من خلال الصراع الدائم مع مبدأ الشر (الشعلة التى يروّح عليها العذاب حتى يجعلها نارا متأججة). وفى كل الأحوال، لا يجب أن تنبعث إطلاقا من الأب الكريه. فتدخل ديموجورجون وهرقل غير مقنع بالمرة، ويكمن قصوره فى أنه يفرض فكرة إغريقية (التحرير على يد نسل جوبتر) على الفلسفة المانوية حيث يعجز الشر عن ولادة الخير.

كما أن الحب كقوة خالدة يؤدى إلى مشاكل أخرى ترتبط بتقييد بروميثيوس فى الأغلال. يتوقف تحرير بروميثيوس على سحب اللعنة، أو على سموه من خلال العذاب

إلى أن يبلغ أخلاقيات الحب الكوني. نستنتج من ذلك أن تقييده حدث نتيجة لتلفظه باللعنة، أو لمنافسته مبدأ الشر - جوبيتر/ أهريمان - على تدنيس الكون بالكراهية، وذلك عمل يماثل سقوط الإنسان. ومن ثم يفقده عنصر القوة الوحيد عنده (الحب)، وبالتالى يتخلى عنه الحب الكوني، ويحق لجوبيتر أن يقيده فى الأغلال، وتلك فكرة مانوية تماما وتساوى بين برومثيوس وإنسان النور أو الإنسان الأول الذى خلقه الإله ليحارب به الشيطان. سقط إنسان النور هذا، أى أنه خسر ذاته المقدسة من أول جولة، إلا أنه يجعل من برومثيوس مخطئا، ليس فى حق جوبيتر كما عند إسخيلوس، بل فى حق الحب الأول. وذلك التغيير لشخصية من ارتكب برومثيوس فى حقه الخطيئة يحول مركز الثقل الدرامى إلى نقطة ثالثة خفية خارج الدراما وتضعفها. لا يظهر المقيِّد/المحرِّر (الحب الكوني) كشخصية فى مسرحية شلى إلا من خلال الجوقات المتعددة التى تغنى أغنيات رائعة، لكنها لا تلعب دورا فعالا فى المسرحية. كان المقيِّد/المحرِّر عند الإغريق هو زوس ذاته، والمقيَّد/المحرَّر هو برومثيوس، فى حين أن جميع الشخصيات الثانوية لم تكن إلا أدوات مسرحية. عند شلي، جوبتر صورة مكبرة بلا دا ع من بياكراتوس، أى أداة لا يمكن السيطرة عليها وتعيث فى عالم البشر فسادا دون رادع.

ومع ذلك، فإن أخلاقيات شلى هى نفس أخلاقيات إسخيلوس، فالتحرر نتيجة للتطهر هو الفكرة الرئيسية فى أى تحرير معقول لبرومثيوس. أما كون الإله الغفور هو جوبيتر أو أورموزد أو الحب، أو كون قدرته المطلقة حقيقة أم وعدا فى سبيله للتحقق، فهذه أمور فنية يمكن أن تؤثر على تنفيذ المسرحية، لكنها لا تؤثر فى مغزاها الأخلاقي. بتركيزها على الصراع بين الخير والشر بدلا من التركيز على الصراع بين الخير الجزئى والخير الكلي، تتناسب مسرحية **برومثيوس طليقا** لشلى مع الأسلوب الملحمي، وهنا نقترب من موقف آدم فى **الفردوس المستعاد** لملتون.

أوضح شلى فى تصديره **لبرومثيوس طليقا** أن لا يقصد أن يكمّل إسخيلوس، بل يعدله. كان الحل الوحيد لديه هو الرفض، ليس فقط رفض نظرية المساومة كأساس للتصالح بين جوبيتر وبرومثيوس، بل رفض التصالح أيضا. "ولو أنى نهجت هذا النهج فى تصورى للرواية لما زدت عن أن أكون قد رددت مسرحية لإسخيلوس ضائعة أو حاولت إتيان ذلك... ولكنى فى الواقع أنفر من نظرية التوفيق بين مخلص الإنسانية وظالمها، بل كنت أعده نكبة وسقطة فى آن".

إلى أى مدى إذن كان شلى قادرا على تطوير إسخيلوس أو الخروج عليه؟ وفى رأيى أن شلى لم يقبل موقف إسخيلوس نظريا، إلا أن طبيعة الموضوع دفعته لأن يتبنى

هذا الموقف تطبيقيا، ومن ثم ارتكب العديد من الأخطاء الفنية المسرحية، أخطاء تنبع من محاولاته الفاشلة لأن يعدل أفكار إسخيلوس اللاهوتية، خاصة ما نطلق عليه مغالطة القوة الثالثة. وتكمن خطورة خطأ شلى فى أنه يتكرر بطرق مختلفة فى أعمال بروميثية تالية، على الأقل عند كينيه ولويس مينار وروبرت بريدجز وجوزيفان بيلادان.

يعتمد التصالح الإسخيلى أساسا على توبة برومثيوس، لا على نظرية المساومة.فكون هيمنة زوس تظل سليمة معافاة فى نهاية الثلاثية يجعل أى حل غير استسلام المذنب غير المشروط حلا غير عملي. تبدأ مسرحية شلى كما يلى:

برومثيوس:

إن كلماتى لتخرج من قلب يتفطر حزنا. لقد نسيت روحى البغض مذ صقل الألم نفسى وأصبت الحكمة من شقائى. (الفصل الأول)

فهذه البداية تطور موضوع القوة التطهيرية للمعاناة عند إسخيلوس. وبشكل عملي، تجسدت هذه الثقة فى سحب برومثيوس للعنة، ذلك السحب الذى تتمحور حوله المسرحية بأكملها:

برومثيوس:

أكانت هذه كلماتى، يا أماه؟

الأرض:

هذه كانت كلماتك.

برومثيوس:

ما أشد ندمي. إن الألفاظ سهلة جوفاء، والحزن يعمى القلب زمنا. هكذا أعمتنى أحزانى فأنا لا أرضى العذاب لأحد.

قد يطلق شلى على ذلك أى اسم يرضى مبادئه أو تحيزه، لكن برومثيوس عند إسخيلوس لم يفكر أو يتصرف بشكل مختلف قبل فك أغلاله. وكما فعل إسخيلوس بأن تحرر برومثيوس ترتب على توبته، كذلك فعل شلى فى مسرحيته. فبالرغم من أن شلى حاول أن يبتعد عن إسخيلوس، إلا أنه لم يذهب بعيدا، ويرجع ذلك إلى أن موقف إسخيلوس هو الموقف الوحيد "الممكن"، فمن غير المعقول فى أى نسق فلسفى أن يستعيد الإنسان حريته المفقودة أو ملكه الضائع إلا إذا تحول بواسطة كيمياء سحرية ما أو ما أشبه إلى كائن أسمى من الوجهة الأخلاقية.

يقول الأستاذ ج. ويلسون نايت فى كتابه **القبة المضاءة بالنجوم**: "فى **النهضة المسيحية**، ناقشت الإطار اللاهوتى **لبرومثيوس طليقا**، وساويت برومثيوس بالمسيح، وجوبيتر بالشيطان أو بالصفات الشيطانية فى الإله الأب، طالما أن الشيطان لا يتجسد فى شخصية من لحم ودم، الخ". شاعت النظرية القائلة إن برومثيوس شلى تنطبق عليه مواصفات المسيح أو المخلّص، فكل من فهم المعنى الباطن لشلى ركز على أخلاقياته المسيحية. يقول الأستاذ أرشيبولد ت. سترونج فى كتابه **ثلاث دراسات عن شلى**: "هاجم كل من نيتشه وشلى المسيحية بعنف، إلا أن أسباب ذلك ليست مختلفة، بل متعارضة. هاجم نيتشه شخصية المسيح وروح تعاليمه ورفع من قدر **العهد القديم** كإنجيل للقسوة والقوة، أما شلى فكره مبادئ **العهد القديم** وهاجمها ولم يستثن إلا شخصية المسيح وروحه من هجومه على المسيحية".

تأكيداً لنفس الفكرة كتب الأستاذ كارل جرابو فى كتابه تأويل برومثيوس طليقاً: "قد يقال بأمانة إن **برومثيوس طليقاً** كتب بروح المسيح ؛ ذلك أن المارد برومثيوس رمز المسيح والإنسانية . الإنسانية فى شخص برومثيوس صلبت كما صلب المسيح، ولا تتحرر إلا بعد أن تصل إلى مرتبة آلام المسيح وحبه. يقبل شلى أخلاق المسيح ويرفض كل ما عداها فى المسيحية " وكتب كذلك الأستاذ كارلوس بيكر فى كتابه **شعر شلى العظيم**: "مثل يسوع المسيح يرفض برومثيوس التخلى عن الجُلجُثة،مكان صلب المسيح فى الوادى الأجرد، ويتحمل الآلام التى لا مفر منها، لأنه يعلم أن مُلك الشر سينتهى، بعد عذاباته برحيل الرسول، تتمكن جوقة ربات الانتقام من البدء فى تعذيب المارد فى ذكاء مصممات على تعذيب عقل برومثيوس أكثر من تعذيب جسده. ومن الجدير بالذكر أنه استطاع أن يتحمل العذاب من خلال سيطرته الرزينة على ذاته . وفى ضوء اتهامات شلى الشاب للمسيح، وفى ضوء المقارنة التى يعقدها بين المسيح وبرومثيوس من اللافت للنظر أن أفظع العذاب الذى لا يطاق يتمثل فى رؤية يسوع المسيح وهو يتعذب على الصليب" وتتكرر الفكرة ذاتها فى كل التصميمات اللماحة لمسرحية شلى.

فى الحقيقة، لم يستطع شلى نفسه أن يحدد طبيعة مدلول رمز برومثيوس على وجه الدقة، ففى **ملاحظات على الملكة ماب**، يقول إن برومثيوس رمز للطبيعة الإنسانية، لكنه عندما يتبنى تأويل ج.ف.نيوتن لرمز النار، لا ينتبه لمفهومى المخلص وكبير المتمردين الكامنين فى أسطورة برومثيوس . وفى تصدير **برومثيوس طليقاً**، يوسع صفات المارد الشيطانية. وفى هيلاس يركز على صفات المسيح فى برومثيوس، وهو موضوع طوره بوضوح فى **برومثيوس طليقاً**.

يبدو أن شلى بدأ اهتمامه ببرومثيوس كرمز للمخلص بعد اطلاعه على الفكر الألماني، خاصة كما جاء في كتاب شليجل "محاضرات فى فن المسرح والأدب" (١٨٠٩) الذى لاقى رواجاً كبيراً بين الرومانسيين فى أوربا ويعتبر تفسير شليجل للرمز البروميثى حلقة وصل بين المارد فى **الملكة ماب** والمارد فى **برومثيوس طليقاً**:

> تعبر **برومثيوس فى الأغلال** عن الثبات تحت وطأة المعاناة، أى معاناة إله لا تنتهي، وبما أن أحداث هذه المسرحية تقع على صخرة جرداء على شاطئ المحيط الذى يلتف حول الأرض، فإنها تشمل السماء وأوليمب الآلهة، والأرض / موطن البشر الفانين، وكلهم لا يكادون يأمنون فوق الهوة الرهيبة للقوى البدائية المظلمة التى تتمثل فى المردة , الذين حبسهم جوبتر فى هذه الهوة[نجد أن فكرة الإله المكتفى بذاته منتشرة فى كل الأديان، مما يعد تنبؤاً شاحباً بالحقيقة، إلا أنها تظهر هنا فى تناقض مرعب مع تعزيات الوحي. فبرومثيوس لا ينكر القوة التى تحكم الكون، لكنه يعانى وهو يكفر عن عصيانه لهذه القوة، ولا تتمثل معصيته إلا فى محاولته منح الجنس البشرى الكمال. ومن ثم فهو صورة من الطبيعة الإنسانية ذاتها. فيميز ببصيرة ملعونة، كما أنه خاضع لقيود الوجود الضيق، دون صديق أو حليف، ومجرد من أى شيء يمكن أن يقاوم به القوى المتكتلة القاسية للطبيعة، لكن إرادته لا تتزعزع، ويعى بالطموحات السامية لهذه الإرادة. لقد كتب الكتاب تراجيديات كثيرة، إلا أننى أزعم أن هذه المسرحية [**برومثيوس فى الأغلال**] هى التراجيديا نفسها. تتكشف روحها النقية فى القوة العاتية الكاسحة المبيدة قوة صرامتها الأولى التى لا تلين" **(محاضرات فى الفن المسرحى والأدب، طبعة ١٨٩٢)**.

مثل شليجل، تأرجح شلى بين شخصية المسيح وشخصية آدم فى الرمز البروميثي، لكن شليجل أول المحدثين الذى كشف بوضوح أن فكرة الإله المكتفى بذاته "انتشرت فى العديد من الأديان،لدرجة أنها تعد تنبؤاً شاحب بالحقيقة واستخدم شيلنج هذه الفكرة لتدعيم نظريته عن الإلهام الفطرى، لكن شلى لم يعش ليقرأ كتاب شليجل **مقدمة فى فلسفة الأساطير** (١٨٢٥). تذكرنا فكرة شليجل عن "الهوة الرهيبة للقوى البدائية المظلمة التى تتمثل فى المردة" بكهف ديموجورجون عند شلى ووصف مارى شلى لديموجورجون كرمز للقوى البدائية فى الطبيعة.

هناك تفسير أكثر دلالة لديموجورجون وقد يكون الأقرب للحقيقة هو تفسير موريس كاستيلان بأن ديموجورجون هو تحريف لاسم ديميورجورس فى **تايموس** لأفلاطون **("ديموجورجون أو البربرية المؤلهة"، مجلة جمعية أصدقاء وليام بوديه، عدد ٣٦ -١٩٣٢)**. لا يعول المرء على أخطاء الناسخ، عندما يفرض فساد شائع نفسه بشكل طبيعي. لا نجد أدنى ذكر لديموجورجون فى الأساطير الكلاسيكية. ومن المنطقى أن نفترض أن ديموجورجون هو ديمورج ,أى القوة الخلاقة[الذى نجده عند أفلاطون والأفلاطونيين المحدثين، لكن الروايات الشعبية غيرت من شكله. ففى تصور نشوء الكون التوحيدي، يعتبر الخلق مهمة الإله الأب وحده، وبالتالى ليس هناك مكان لصانع وسيط، وبالتالى تعتبر القوة الخلاقة قوة شريرة لا تتصف بصفات تنقذها. لذلك فإن ديموجورجون هو بروميثيوس نفسه، أى القوة الخلاقة فى بروميثيوس . أصاب شلى طرفاً من تلك الحقيقة حين قدم ديموجورجون فى الأبيات الأخيرة من **بروميثيوس طليقاً**، وهو يلخص مبادئ النظام الجديد الذى يهدف إلى مصلحة النظام الجديد لمنفعة كل أفراد الكون، وديموجورجون نظير بروميثيوس فى هاديس وهو نظير للمسيح الخالق عند الأفلاطونيين المسيحيين فى السكندريين بما فيهم الأريوسيين، ,أتباع أريوس، الذى أنكر الثالوث المقدس، وقال إن المسيح ليس ابن الإله ممن يعتقدون أن الإله الآب خلق الإله الابن ليخلق العالم. ديموجورجون هو ابن الإله من عذراء العالم (ثيتيس وجه من وجوه هذه العذراء)، وفى حضوره تنتفى الضرورة لوجود هرقل، فبالرغم من أنهما يقومان بنفس العمل، إلا أن هرقل يظل إلهاً محدوداً، ليس له أهمية كونية، كما أنه لا يقدر على الخلق أو الإبداع.

بينما قدم شلى ديموجورجون على أنه الابن الأقوى من أبيه، قبل على مضض الصورة الأرضية التى رسمها له سبنسر ملماً بصورته الكئيبة التى وجدها لدى شعرائه المفضلين سبنسر وملتون وأرسطو وتاسو وعلاوة عليهم جميعاً بوكاشيو **فى أنساب الآلهة**، الذى استعار منه شلى العديد من الأفكار، وكانت النتيجة أن شلى فقد بطلاً كان من الممكن أن يمنح مسرحيته دلالة كبيرة. إلا أن ديموجورجون يمكن أن يصبح بطلا لبروميثيوس فى الفكر فقط، وكلاهما وجهان من وجوه القوة الخلاقة . ومن الواضح أن نظرية اللاهوت فى مسرحية **بروميثيوس طليقاً** مشوشة ومربكة فى الوقت نفسه.

يمكننا هذا التفسير أن ندرك أن رحلة آسيا إلى مملكة ديموجورجون عند شلى مماثلة لرحلة أيو إلى عالم بروميثيوس عند إسخيلوس ما يتبع ذلك من أسئلة تطرحها آسيا على ديموجورجون بشأن الطبيعة الإلهية وفترة ملك جوبيتر تماثل الأسئلة التى

تطرحها أيو على بروميثيوس فى نفس الموضوعات لدى إسخيلوس. لم يصل إدراك شلى إلى المعانى المتضمنة فى هذا المشهد عندما اقتبسه عن إسخيلوس، ومن ثم كان تذبذبه بين صورتين متمايزتين لديموجورجن، صورة تجعله تجسيداً للحب، والأخرى تجعله نسخة مشوهة من أبيه جوبيتر.

على أى حال، لا يعتبر سلوك ديموجورجون فى **بروميثيوس طليقاً** سلوكاً أخلاقياً من وجهة نظر شلي. فأى استخدام للعنف بعد سحب اللعنة لا يتناسب مع أخلاقيات الدراما الأساسية، إلا أن بروميثيوس يعانى قسوة الإطاحة بالشر دون خوف. ليس هناك تناقض حقيقى بين "غفران الخطايا وإن تكن أسود من الليل وأبشع من الموت" وبين "تحدى القوة مهما بدت مطلقة فى العالمين"، لكن تواجد هذين المبدأين يؤدى بالتأكيد إلى تناقض لا تحله إلا نظرية الانتحار البطيء، أو بالأحرى تحويل الشر إلى خير. فمجابهة الشر وغفرانه شكل آخر للمقاومة السلبية. والخلاص الوحيد المنطقى هو تقليص مملكة الظلام تدريجيا مع توسيع مملكة النور، حتى يختفي الظلام تماما. وحتى الشيطان نفسه يمكن أن يكره نفسه فى ضوء الأخلاق الجديدة. ولا بد للاستسلام أن يأتى عفوياً من الداخل وليس جبرياً من الخارج. أليست تلك طريقة أخرى للتعبير عن التحول النهائى للشر إلى خير؟ طرق شلى هذا الموضوع فى مسرحيته وطوره من خلال رؤيته الخاصة لعودة العصر الذهبي. لكن إصراره على إسقاط جوبيتر بالقوة بدلا من تحوله البطيء ولد مشكلة خطيرة . مثل هذا الحل لا ينتمى إلى شلى بقدر ما يعود إلى ملتون.

-٢-

مسرحية **بروميثيوس طليقاً** مسرحية غنائية فى أربعة فصول، الفصل الأول والرابع لا ينقسمان إلى مناظر، بينما يحتوى الفصل الثانى على خمسة مناظر والفصل الثالث على أربعة. شخصيات المسرحية جوبيتر وكوراس الفوريات، [أو ربات الانتقام]، ويقف ضدهم بروميثيوس والأرض وبنات البحر (آسيا وبانثيا وأيون) ديموجورجون وهرقل وأبولو وأوقيانوس وروح الأرض وروح القمر وأرواح الساعات وأصداء والمعبودات الريفية.هناك نقص تام فى التوازن. عطارد موجود، لكن موقفه ملتبس وإن كان لا بد من تصنيفه فهو فى صف بروميثيوس بدرجة أو بأخرى. كما أن هناك شخصية أخرى وهى شبح جوبيتر، لكنه بلا لون بالمرة، لا يتعدى دوره أن يكون ناقلاً للأخبار. معظم هذه الشخصيات على الرغم أن أهميتها ثانوية، تغنى جيداً وتساهم بلا شك فى الفلسفة الكلية للدراما الغنائية.

تقع أحداث الفصل الأول فى أخدود من صخور فى جبال القوقاز الهندية،حيث لا يزال بروميثيوس مشدود الوثاق، وقد جلست عند قدميه اثنتان فقط من بنات البحر هما بانيثا وأيون. الافتتاحية غاية فى الروعة وهى تلخص موقف المارد المكبل، وهو جسور رابط الجأش كما هو دائماً.

إلا أننا نعرف من ذلك شيئاً جديداً. أن بروميثيوس خرج من محنته شخصاً متغيرا تماما، فقد تعلم أن يعفو عن عدوه.سيسقط جوبيتر وسيرثى له بروميثيوس بدلا من أن يتشفى فيه لأن روحه تطهرت من خلال الألم تماما لدرجة أنه لم يعد يفكر فى شيء أو يشعر بأية ضغينة، وليبرهن على ذلك، يهيب -كما فعل إسخيلوس-بعناصر الطبيعة المحيطة به، من الجبال، والينابيع والهواء والأعاصير أن تكرر اللعنة التى لفظها على جوبيتر حتى يستردها":دعنى أتذكر تلك اللعنة التى لفظتها عليك" (**بروميثيوس طليقاً**، الفصل الأول)، تجيب عناصر الطبيعة النداء بمقطوعات شعرية جميلة، لكنها تخشى أن تكرر اللعنة .تخبره الأرض أن عناصر الطبيعة لا تجرؤ على تكرار اللعنة فقد يسمعها جوبيتر فيمزقها إرباً. لكنها تخبره أن فى هاديس ,العالم السفلى، هناك أطياف الكائنات جميعاً، ويمكنه أن ينادى أياً من هذه الأطياف ليتلو اللعنة، فإن أنزل جوبيتر بأحد نقمة، نفذ غضبه فى أطياف جوفاء لا تحس ولا تتألم. عندئذ ينادى بروميثيوس على شبح جوبيتر ليكرر اللعنة، ويتلوها بالفعل.

وبمجرد أن سمع بروميثيوس لعنته تتكرر، أعلن أنه يسحبها بقلب نادم:"لا أرضى العذاب لأحد" تنزعج الأرض والبحر من تصريحه الذى يفسر على أنه إذعان :"يا للشقاء.. يا للشقاء، لقد انتصر عليك جوبيتر أخيراً"، وأثناء الرثاء ظهر عطارد بصحبته كلاب جوبيتر المجنحة ,أى ربات الانتقام[وعطارد، مثل أبولو فى **الأومينيات**، شديد التعاطف مع معاناة البطل ويصرف ربات الانتقام اللاتى يرون أن يفترسن بروميثيوس.

ومع ذلك فإن مهمته- كما فى مسرحية إسخيلوس **بروميثيوس فى الأغلال** – هى إقناع المارد بإفشاء سر ثيتيس، لكنه يشبه فى شفقته هفيسوس عند إسخيلوس، فيطمئن عطارد بروميثيوس أن خلاصه مترتب على إذعانه، إلا أن بروميثيوس يرفض بإصرار.عندئذ يطلق عطارد ربات الانتقام عليه فى قسوة. المنظر بأكمله مستمد من مشهد عقاب أورستس عند إسخيلوس. لكن العذاب الذى يلاقيه المارد عذاب من نوع جديد . لم يعد عذاباً بدنياً بل عذاباً معنويا، مما يضاعف آلامه. تتآمر ربات الانتقام لتحطيم معنوياته تماما بأن يوضحن له أن حلمه النبيل فى إصلاح العالم خطأ لم يجلب إلا الحزن، وأن كل معاناته ضاعت هباء منثوراً .يمزقن القناع من على عينيه حتى يرى

رفيق معاناته يسوع المسيح، وقد تألم عبثا. فى رؤية جهنمية يرى برومثيوس آلام المسيح، وتتكشف دورات التاريخ أمام عينيه: يصير رمز الصليب سوطاً للعذاب أكثر منه أداة للميلاد الجديد، يجد بنو الإنسان فى ذلك تبريراً وجيهاً ليحطم كل منهم الآخر، ولحرق المفكرين الأحرار، وإقامة محاكم التفتيش للجميع فى كل مكان، وإقامة المذابح الوحشية بالجملة، وفوق كل ذلك تتويج السلطات الطاغية، سواء فى الدين أو فى السياسة. فى نفس الرؤية الجهنمية، يتصفح برومثيوس التاريخ حتى الوقت المعاصر له، أى زمن شلى نفسه. رأى المارد اندلاع الثورة الفرنسية التى كان شلى يرى أنها شيء عظيم مثل ميلاد المسيح. يرى برومثيوس كيف تنتهك المبادئ الثلاثة للثورة الفرنسية: فأصبحت الحرية والمساواة والإخاء كلمات جوفاء تستغل فى تبرير استعباد الشعوب وكبت روح الإنسان، تماما كما فى قصة مدام رولان. وتحاول أمه الأرض أن تخفف آلامه فتستدعى جوقة الأرواح لتهدئته، فتغنى الأرواح غناء ساحرا، فيبطلن ما سببته ربات الانتقام فى نفس المارد من آلام، بأن يعرضن الجانب المشرق من الصورة، فيتغنين بأمجاد الجمال والحكمة والحرية، كما يتغنين بانفصال العالمين، عالم الحقيقة وعالم المظاهر الخادعة، الذى توحى به إشارات مثل: "إن شئت سل شبحك أو شبح جوبيتر...الخ"، أو "مزقى القناع!"، مما يجعلنا نتبين أن الفصل الأول يحدث فى عالم الفكر أو المثل.

فى الفصل الثانى نرى آسيا زوجة برومثيوس بمفردها فى واد بين جبال القوقاز الهندية تحت الربوة العالية المصلوب عليها برومثيوس، وهى مثله مقيدة فى واديها القوقازي، ولذلك لم نرها جالسة عند قدمى المارد فى الفصل الأول. انفصل برومثيوس عن آسيا منذ تقييده فى الأغلال، وحلقة الوصل الوحيدة بينهما هى بانثيا وأيون اللتان نكتشف أنهما وجهان من وجوه آسيا ذاتها، ومهمتهما هى نفس مهمة بنات البحر فى مسرحية إسخيلوس: يلهمان المارد الشجاعة ويخفف تعاطفهما من وطأة آلامه. تقص بانثيا على آسيا آخر تجاربها مع المارد وترى كل منهما نفس الرؤية وتسمعان من يقول بصوت آمر زاعق: "اتبعيني! اتبعينى!"

تتبع بنتا البحر الأصوات التى تقودهما إلى بانوراما رائعة لا يستطيع أحد أن يصورها إلا شلى من خلال غنائيته الرائعة. لا يعرفان إلى أين تقودهما خطواتهما، لكن جوقات الأرواح تطلق على ذلك المكان كهف ديموجورجون، ويصفنه بأنه الفردوس الأرضى.

ومملكة ديموجورجون التى تدخلها بنتا البحر هى الكرة الأرضية، فالكرة الأرضية هى كهف ديموجورجون، ومازالت الأرواح تقود آسيا وبانثيا إليها، فهدفهما النهائى هو

الوصول إلى كهف ديموجورجون الذى نفهم أنه الأرض الأم ذاتها. تحدد أغنية الأرواح حركتهما وتلقى الضوء على الموقف بأكمله:

أغنية الأرواح

هيا انزل، هيا انزل!

إلى العالم السفلى، إلى العالم السفلى:

واخترق وادى الأحلام،

واجتز مثار النقع

فى صراع الحياة والموت.

اهتك القناع، وانفذ فى الحجب،

واستجل جوهر الأشياء

فللأشياء جوهر كما أن لها مظهرا،

وابلغ أعتاب العرش البعيد ذاتها.

هيا انزل! هيا انزل!

(برومثيوس طليقا، الفصل الثانى، المنظر الثالث)

حين تدخل آسيا وبانثيا كهف ديموجورجون، نعرف أنهما وصلتا الأرض حيث يريان ديموجورجون ذاته جالسا على "عرش من الأبنوس". تدل كل كلمة على موقع الأحداث. تقول آسيا "سقط القناع"، فترد عليها بانثيا. "أرى ظلمة سحماء تملأ العرش وفُلقانا من ظلام تتهاوى من كل جانب كما يتهاوى الضياء من الشمس وهى فى السمت". يتضح أن كائنتين أثيريتين مثل آسيا وبانثيا يعيشان فى عالم المثل أو الفكر لا يستطيعان أن يبصرا عالما ماديا لا يمكن رؤيته إلا من خلال الحواس. لكن المعجزة تتحقق ويبدأان فى التعرف على أسرار الوجود المادي. وذلك معنى سقوط القناع، فلقد تحولت رؤية هاديس إلى شيء ممكن فى لحظة صوفية.

تسأل آسيا ديموجورجون السؤال الوحيد الذى يقلق شلى فى هذا الصدد. "من خلق العالم الحي؟"، ويجيبها ديموجورجون: "الإله". لكن من هو الإله؟ سؤال لا يستطيع أحد الإجابة عليه حتى ديموجورجون نفسه. "ليت الهاوية تلفظ ما فى جوفها من أسرار. ولكن صوت الحق لا يسمع، والحق الكامل لا سبيل إلى رؤيته". ولن تخرج

بشيء إذا حملقت في العالم الدوار طويلا، فلا سبيل إلى رؤية الحقيقة الدفينة، ومن ثم لا يمكن وصفها. وكل ما استطاع ديموجورجون قوله إن الإله هو القوة الحرة الوحيدة في الكون، وجوبيتر قابل للفناء والدمار لأنه عبد مثل أي شيء آخر في العالم، إنه عبد للشر. وكل الأشياء فانية إلا شيء واحد، ألا وهو الحب الخالد، فالحب الخالد لا يفنى لأنه الكائن الحر الوحيد.

تتعلم آسيا وبانثيا من هذه الأسئلة والأجوبة أن الإله هو الحب. الارتباط هش، وربما ضار، لأنه يختزل المعادلة الرياضية في صورة شعرية، كما أنه يفكك الذات التي لا تتفكك ويختصرها في معادلة رياضية. كما أنهما يعلمان أن الإله سيسقط، وحانت ساعة سقوطه، فهما تسمعان صوت المركبة، إنها روح الساعة التي تصل في عربتها وتحمل آسيا وبانثيا إلى قمة شماء.

يمكن أن نفهم الفصل الثاني على أنه وصف لهبوط آسيا إلى هاديس حتى تحيط خبرا بالتحرر القادم لبرومثيوس ولم شملهما النهائي. ويماثل ذلك جولات أيو نحو مشهد الصليب عند إسخيلوس، حتى تحيط علما بميلاد المخلص وسقوط زوس. يبدأ الفصل الثاني بآسيا وهي لاتزال، مثل برومثيوس، في عالم المثل. وتصف المناظر التالية هبوطها إلى هاديس الذي يسمى كهف ديموجورجون. في رمزية شلي الأفلاطونية، هاديس = العالم الأرضي أو الوجود المادي.

يتناول الفصل الثالث سقوط جوبيتر. نراه على عرشه وثيتيس بجانبه، بينما يلتف حوله صغار آلهة الأوليمب. يدعو جوبيتر الآلهة الحاضرين أن "هللوا! هللوا!، فلقد أصبحت الآن مطلق السلطان حاكما بأمري". نفهم من كلامه أنه سيتخذ "ثيتيس، صورة الأزل الوضاءة" الجميلة خليلة. يبتهج بقدرته المطلقة ويعلن أن وصالهما الملتهب أسفر عن ولادة طفل هائل، قوته خرافية. وبينما جوبيتر في قمة نشوته، تصل عربة الساعة ويهبط منها ديموجورجون ويأمر جوبيتر بالنزول عن عرشه. لم يكن ذلك ما توقعه جوبيتر من ذريته، وبعد تبادل كلمات شديدة القسوة، يشتبكان في صراع حياة أو موت. نعرف ذلك مسبقا، لأن ديموجورجون هو الابن الأقوى من أبيه الذي تحدثت عنه النبوءة. يسحب ديموجورجون جوبيتر ويلقي به في الهاوية السحيقة.

عندما يهوي جوبيتر، نرى أوقيانوس وأبولو مضطجعين بالقرب من مصب نهر في جزيرة أطلنطس يثرثران حول سقوط جوبيتر. يهللان للحدث الذي وضع نهاية للطغيان وأعمال الشر. إنهما ليسا نفس الإلهين من ساكني الأوليمب اللذين نجدهما عند إسخيلوس ينافقان الإله ويسكتان عن حكم الشر.

نعود مرة أخرى إلى أخدود جبال القوقاز حيث نرى بروميثيوس المكبل وهرقل يفك أغلال المارد فى حضور الأرض وبنات البحر. لا يتكلم هرقل كثيرا، لكنه يحيى بروميثيوس بأنه "أعظم الأرواح جميعا". يشكره بروميثيوس على "كلماته اللطيفة". وها هو الطاغية قد سقط وتحرر بروميثيوس. تتجه المسرحية صوب النهاية. وحان وقت عودة بروميثيوس إلى آسيا ولم شملهما للأبد، ويلتف حولهما بانثيا وأيون وروح الأرض وروح الساعة. يدل وصف الكهف على رؤية عصر السعادة، كما ان ميلاد روح الأرض من جديد يدل على عودة العصر الذهبي. يعطينا روح الساعة لمحة سريعة عن هذه الرؤية لحالة الإنسان الكاملة بعد سقوط الطاغية وتتويج الحب الكوني.

الفصل الرابع، الذى أضافه شلى للمسرحية الغنائية بعد أن أنهاها عند الفصل الثالث، عبارة عن منظر طويل بجانب كهف بروميثيوس، ويطور موضوع السعادة التامة على المستوى الكوني، فنعلم من هذا المنظر موت ملك الساعات، ومن هذا الرمز نفهم أن العالم المثالى أبدى. بلم شمل بروميثيوس وآسيا للأبد ينتهى القحط الذى كان يعم الطبيعة وعقل الإنسان، حيث أن نفسا هائلا يبعث الحياة فى الكون العريض.

تشعر الأرض والقمر برغبات جديدة ويستشعران ربيعا أبديا قادما. يحملقان فى بعضهما بعضا فى دهشة ويشعران بالدفء الداخلى الذى يشع من قلب العالم. يتحدثان بلغة البشر الأحياء. وغراميات الكواكب هنا تدل على مدى انتشار الحب الكونى. يظهر ديموجورجون فى نهاية الفصل ليلخص أخلاقيات نظام الحكم الجديد السرمدى:

ديموجورجون

فاحتمال الخطوب التى يخالها الأمل أبدية
وغفران الخطايا وإن تكن أسود من الليل وأبشع من الموت،
وتحدى القوة مهما بدت مطلقة فى العالمين،
والتضحية فى سبيل الحب، والتعلق بأهداب الأمل
حتى يخلق الأمل المأمول من حطامه،
والثبات الذى لا يعرف الندم ولا يلين أمام صروف الدهر؛
هذه هى معانى الخير والمجد والسعادة والحرية،
وهى من سجاياك، أيها المارد العظيم،
هذه وحدها هى الحياة وبهجتها، وهى النصر والسلطان.

يمكننا أن نحدد الرؤية الفلسفية فى **برومثيوس طليقا** فيما يلي: تطهر عالم المثل (الفصل الأول)، هبوط عالم المثل إلى عالم الواقع (الفصل الثانى)، إزالة الحاجز الوحيد (جوبيتر) بين عالم المثل وعالم الواقع (الفصل الثالث)، تحويل الواقعى إلى مثالى (الفصل الرابع). تبدو هذه الرؤية مقنعة فى مجملها، لكن تطبيقها على نطاق كونى يفزع غير الرومانسيين، وبالتالى ينصرفون عنها كما ينصرفون عن شلي، كما أنه يفزع بعض الرومانسيين لأن شلى يقلب المصطلحات الفنية السائدة: ما ندعوه مثاليا يدعوه شلى واقعيا، وما ندعوه واقعيا يراه شلى مظهرا خادعا، أو ظل الحقيقة إذا استخدمنا المصطلحات الأفلاطونية.

-٣-

تستند نظرية الكهفين فى **برومثيوس طليقا** على دعامة قوية فى التراث الفلسفى الكبير الذى تبعه شلي، وكذلك فى مصادر شلى الأولية التى حددت بنية عمله العظيم. وهذه المصادر أفلاطونية فى الأساس. إلا أنه لا يمكن القول إن شلى انتحل المادة التى عثر عليها عند فلاسفته المفضلين. فلقد هضم التراث الأفلاطونى الثرى فى كل جوانبه، القوى منها والضعيف، ثم استنتج منه ثنائية الوجود وصاغها فى رموز ملموسة ومواقف حية بدلا من الصيغ المجردة. كما أنه استخرج من الثنائية الأفلاطونية كل ما يمكنها أن تجود به بشكل لم يتنبأ به أفلاطون أو أفلوطين، واضعا مقدماتها المفيدة فى خدمة زرادشتية ضدية. وعبر شلى عن هذه الثنائية المترابطة الوثيقة فى تصوره للكهفين المكونين للكون، وبالتالى طور مفهوم الكهف الواحد عند أفلاطون. تتفكك الثنائية فى النهاية من خلال التحول التام. كل ما قام به أفلاطون أن استرق النظر إلى كهف الحقيقة، أما شلى فيتجول متبخترا فى كهف المثل؛ إنه لصوفى ذلك الذى يتوغل فى المكان الذى عجز الفيلسوف عن دخوله. يبين التحليل النقدى لمصادر شلى أنه كان على ألفة كبيرة بالأفلاطونيين المحدثين أكثر عن أفلاطون نفسه.

أ–بورفيرياس (٢٣٣–٣٠١م)

تناول كثيرون أفلاطونية شلي، لكن لم يتناول الأفلاطونية المحدثة عنده إلا قليلون. فى كتابه **شلى وفكر عصره**، طور د. جوزيف باريل النزعة الأفلاطونية الكامنة فى **برومثيوس طليقا**، وأشار تلميحا إلى تأثير بورفيرياس فى شلي، (وبورفيرياس فيلسوف

أفلاطونى من صور). ونجد نفس الشىء فى الدراسة الشاملة التى كتبها الأستاذ ج. أ. نوتوبولوس بعنوان **النزعة الأفلاطونية عند شلى،** فيذكر أن بورفيرياس من المؤثرات غير المباشرة فى تكوين أفكار شلي، إلا أنه يكتفى بمجرد الإشارة. كان الأستاذ كارل جرابو دارس شلى الوحيد الذى بيّن ما يبدو واحدا من "أصول" الفقرة الزرادشتية فى **بروميثيوس طليقا**، متعقبا آثارها حتى بورفيرياس كما اقتبسه بروكلوس فى كتاب توماس تيلور **شروح بروكلوس الفلسفية والرياضية.** قد يمثل كتاب جرابو **تأويل بروميثيوس طليقا** بداية اتجاه جديد فى الدراسات الأفلاطونية المحدثة لمسرحية شلي. لكن حتى هنا، تختزل الفقرة الزرادشتية بكل تعقيداتها إلى مؤثر واحد جورا. ويظل تأثير بورفيرياس فى شلى غامضا، كما هو دائما، من خلال بروكلوس.

يبدو لى أن استحضار شبح جوبيتر من هاديس مستلهم مباشرة من استحضار شبح دأريوس فى مسرحية **الفُرس** لإسخيلوس. أشار شلى إلى المستويين الأفلاطونيين للوجود فى الفقرة الزرادشتية من مسرحيته، وعلينا أن نميز هذين المستويين عن موتيفة استحضار شبح جوبيتر. بالرغم من أن الثنائية الأفلاطونية تبرر المشهد، إلا أنها لا تؤدى إليه بالضرورة، فمن المؤكد أن هذا المشهد يرجع لمصدر آخر. علق الأستاذ نوتوبولوس بألمعية على الفقرة الزرادشتية قائلا: "يعتقد الأستاذ جرابو أن هذه الأبيات متأثرة ببورفيرياس... على أى حال، لسنا فى حاجة لأن نبتعد عن محاورتى **المائدة** و**فيدون** لأفلاطون، حيث يتناول الكاتب هذين المبدأين بالتفصيل. لا يمكننا أن نعد أيا من هذه المؤثرات مسئولا عن مشهد شبح جوبيتر. ويمكننا أن نعتبر مسرحية **الفرس** مصدرا "ممكنا" للتأثير". ٠

وهناك نظرية أقل تأملا تقول إن الرؤية الإجمالية فى بروميثيوس طليقا مستمدة مباشرة من **كهف الحوريات** لبورفيرياس، ذلك الكتاب الذى اطلع عليه شلى فى لغتة الأصلية واقتبس منه كثيرا. فلقد ظهرت أول ترجمة انجليزية، قام بها توماس تيلوس، لأعمال مختارة لبورفيرياس، بما فيها كهف الحوريات، عام ١٨٢٣ بعد موت شلى.

إذن شلى قرأ أعمال من حافظ على أفلوطين، ومؤلف مبحثى **ضد المسيحيين** و**فى الزهد فى الأطعمة الحيوانية.** فى لغته الأصلية، ويدل على ذلك الاقتباسات الدقيقة من أعمال بورفيرياس. لم يكن شلى أول من ربط كهف الحوريات بموضوع بروميثيوس، ولا هو الذى اكتشف هذه العلاقة بنفسه. فقد وجد أول شارة إلى ذلك فى **حوار فى المنام مع بروميثيوس** (١٧٧٠) لفيلاند، ثم تتبعها حتى مصدرها عند هوميروس وبورفيرياس وأخيرا استغل فلسفته الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة فى تطويرها فى عمله الإبداعى

برومثيوس طليقا. يعتبر عمل فيلاند نفسه هجاء لمذهب الفطرة عند روسو ونظريته فى "البدائى النبيل" وهو بالفعل جزء من مبحثه بعنوان **تأملات فى الحالة الأصلية للبشرية لجان جاك روسو، بالإضافة إلى حوار فى المنام مع برومثيوس.**

أن فيلاند رأى برومثيوس فى المنام وأجرى معه مناقشة عما اعتاد الأسلاف أن يطلقوا عليه العصر الذهبي، أو ما اعتاد روسو أن يطلق عليه الحالة الأصلية للبشرية. يرجع سقوط الإنسان من نعيمه السابق كالمعتاد إلى صندوق باندورا. انتهى الحلم حيث "شوش حادث مزعج على برومثيوس فى منتصف حديثه، ثم استيقظ". ثم يعرض فيلاند تأملاته الخاصة حول الحلم:

> يمكن للمرء أن يتصور ببساطة أن هذا الحلم، أو هذا الجزء من الحلم، أثار فى عدة أفكار، بعضها يستحق أن أبلغه للقراء مثل الحلم ذاته ولكن سيكون سوء أدب من جانبى لو لم أرضى فضول القارئات، ذلك الفضول الذى أثاره صندوق باندورا، حيث أقدر سعادتهن كثيرا، ولا شئ أحب إلى قلبى من أن ألبى رغباتهن الصغيرة فى أمور مثل هذه، حسب ما أستطيع تخمينه من هذه الرغبات.
>
> أعزى برومثيوس كل البلايا التى حلت بمخلوقاته لصندوق باندورا. قال: "بدونه، كانوا سيظلون سعداء كما كانوا فى حالتهم الأصلية" أى نوع من الصناديق ذلك الذى سبب كل هذه الشرور؟ . ذلك النوع من البشر الذى لا يتفق على أى شئ فى العالم أبدا، لهم أفكار مختلفة بصدد هذا الموضوع أيضا.
>
> يعتقد البعض أن صندوق باندورا لا يحوى شيئا أكثر من صورة مجازية للحقيقة المهمة" لأن الفضول أو التوق للمعرفة تجاوز ما هو فى صالحنا، وهو المصدر الأول لكل الشرور الإنسانية". يقول كذلك أن صندوق باندورا ما هو إلا صندوق البابا يوحنا الثالث والعشرين، الذى وضعه قداسته لاختيار الشقيقات فونتبفرولد، حيث أثار عليهن حملة لأنهن أردن أن يستلبن منه ميزة الاعتراف لبعضهن البعض (بدلا من أن يعترفن له). يبحث آخرون عن شئ أكثر عمقا مخبأ تحت قصة صندوق باندورا المجازية. فيرمز هذا الصندوق حسب زعمهم، إلى الأمور الغامضة التى لا تدركها الحواس، التى تكلم عنها القديس

بورفيرياس قى كتابه **كهف الحوريات**. ويشير من بين العديد من الأشياء، إلى قصيدة لهوراس ليفسروا لماذا جعل القدماء صندوق باندورا مصدر الشر. لكننا نقر أن هذا التفسير مثل الشعر المقتبس من شاعرنا المفضل الذى أثار استياءنا دوما **(حوار فى المنام مع برومثيوس).**

يعرض فيلاند تأويلات أخرى لصندوق باندورا، مثل التأويل القائل بأنه"قصة مجازية لادخال الملكية الفردية بين البشر". لكن التأويل الذى انجذب له فيلاند أكثر فقد قام به مؤلف مجهول يقول إن صندوق باندورا هو علبة مكياج النساء.

استقى شلى من فيلاند الفكرة القائلة إن صندوق باندورا يساوى فى رمزية الأفلاطونيين المحدثين، أو على الأقل عند بورفيرري، كهف الحوريات، التى تحدث عنه هوميروس فى **الأوديسا** (الكتاب الثالث عشر). يتضح أن كهف برومثيوس لدى شلي، الذى هو مركز رؤيته البهيجة لعصر للسعادة الدائمة، و يتخلل المسرحية كلها، يتطابق مع صندوق باندورا، كهف بنات البحر، مثل صندوق باندورا، رمز للعالم، كما فى **الجمهورية** (الكتاب السابع) لأفلاطون، ويقتبسه بورفيرياس فى **كهف الحوريات** لدعم به حجته الخاصة بكهف هوميروس.

ومن هنا يتضح أن الفيثاغورثيين ومن بعدهم أفلاطون، اظهروا أن العالم كهف كبير وجحر. فالقوى التى تقود الأرواح تقول فى بيت شعر عند امبيدوقليس:

ها قد وصلنا إلى هذا الكهف السرى.

كتب أفلاطون فى الكتاب السابع من جمهوريته يقول:"انظر الناس كأنهم يعيشون فى كهف تحت الأرض، أو مسكن شبيه بالجحر، مدخله يتسع لدخول النور ليعم الكهف كله". لكن عندما يقول الشخص الآخر فى الحوار:"أنت تقدم لى تشبيها رائعا لكنه غير مألوف " يجيبه الأول." كل هذه الصور يا صديقى جلاوكو لابد من مزجها بكل ما قيل من قبل، حتى تدمج هذا المنظر الذى تراه العين بسكن السجين"! لكن ضوء النار الذى يصل إلى قوة الشمس" **(كهف الحوريات،٣).**

يقول بورفيرياس إن كهف الحوريات عند هوميروس هو كهف أفلاطون، وكلاهما يرمز للعالم. كهف الحوريات لدى هوميروس له بابان أو مدخلان، أحدهما يدخل منه الأحياء والآخر يدخل منه الخالدون. ويركز بورفيرياس على المغزى المزدوج للكهف: فيرمز لعالم الحقيقة وعالم المظاهر فى نفس الوقت.

ينظر اللاهوتيون للكهوف كرموز للعالم، وللقوى الدنيوية، ونلاحظ أيضا أنهم اعتبروا الكهف رمزا للجوهر المدرك الملموس بالحواس، وتدفعهم تصورات مختلفة لأن يقولوا ذلك. لأنهم يرون أن الكهف رمز للعالم المحسوس لأن الكهوف مظلمة وحجرية ورطبة، وأكدوا أن العالم شئ من هذا القبيل، يتكون من مادة هذه الأشياء ومن خلال طبيعتها الانعكاسية المتدفقة. لكنهم اعتقدوا أنه رمز للعالم العقلي. لأن ذلك العالم محجوب عن الحواس، وجوهره ثابت وطيد. وكذلك نجد أن القوى الجزئية غير ظاهرة للحواس، خاصة تلك القوى الكامنة في المادة. **(كهف الحوريات، ٤)**.

لهذا السبب هناك كهفان عند شلي: كهف ديموجورجون، الذى يمثل العالم المادى وكهف برومثيوس الذى يمثل العالم الحقيقي. اقتبس شلى وصف هوميروس لكهف الحوريات مستعينا بتفسير بروفيرياس، بكل تفاصيله عدا البابين. إذ فضل أن يكون هناك كهفان، أحدهما يرمز للعالم الحسي، الآخر يرمز للعالم المدرك بالعقل، كما قرر بورفيرياس. كهف ديموجورجون هو العالم الحاضر، أما كهف برومثيوس فيمثل مكان عصر ألفية السعادة. لا حاجة للبحث عن كهف ديموجورجون فى هاديس تحت الأرض، لأننا نحيا فى العالم السفلى بالعقل. نحن "أطياف الكائنات جميعا، الحية منها والعاقلة" **(برومثيوس طليقا**، الفصل الأول) حين تقول الأرض لبرومثيوس:"وأنت هناك خيال معلق بين جبال سكنتها الأعاصير". فهى تقصد."هناك" تمثل جبال القوقاز. تبدو رمزية **برومثيوس طليقا** أقل حسية ما تظهر عليه.

إذا تتبعنا التصور الأفلاطونى المحدث للكائنات، نجد أن رمزية شلى تتمثل فيما يلي. برومثيوس هو القوة الخلاقة كما يرى أفلوطين (**تساعية** أفلوطين، الباب الرابع) ومثل ميثرا عند بورفيرياس فى كهف الحوريات يقع برومثيوس فى حب عروس السماء أو عذراء العالم، أو منيرفا العالم عند الغنوصيين: التى تسمى باندورا عند أفلوطين، هسيون عند إسخيلوس، وآسيا عند شلي. على المستوى البشري، لدى عروس السماء صندوق مشهور مثل صندوق باندورا، لكن على المستوى الكوني، صندوقها هو كهف العالم. إن دخول القوة الخلاقة فى كهف العالم هو الذى يجلب الربيع الأبدى أو عصر النعيم، كما فى الفصل الرابع عند شلي. القوة الخلاقة تلقح الكون بعد أن تتحرر، ولا تتحرر إلا بعد أن تتطهر، وتتمثل أسمى درجة من هذا التطهر فى قهر الذات الفردية تماما لدرجة أنها تندمج فى الكل، مما يؤدى إلى التخلص من الطغيان. إذا اكتشف الإنسان هذا الطريق سيتحرر من قيود الضرورة وسيتحد بالطبيعة مرة أخرى ويتخلص من العذاب للابد، لأنه يخصبها بعبقرية دوما. ويتمثل هذا الطريق فى الحب

الذى يحول الحقيقى إلى مثالى ويمكن العالم من استعادة قداسته، أو على الأقل تحقيقها.

تعتبر الفقرة الزرادشتية نقطة انطلاق مناسبة لاستكشاف رمزية شلي. عالم زرادشت السفلى ما هو إلا العالم المادي، ويماثل كهف أفلاطون حيث كل الأشياء ليست إلا صورة من الجوهر الحقيقي. يذكر بورفيرياس كهف زرادشت، ويطور شلى الموضوع فى ضوء معرفته بالزرادشتية:

بورفيرياس

من خلال المادة، العالم معتم ومظلم؛ لكن من خلال القوى الرابطة، والتوزيع المنظم للأشكال، الذى نسميه "عالما"، يصير العالم مبهجا جميلا. لذلك من الممكن أن نسميه كهفا' كهف جميل لمن يفكر فى تناسق أجزائه، لكنه كهف غامض لمن يفكر فى أساساته ويفحصها بعين العقل. فأجزاؤه الخارجية والسطحية تدعو للسرور حقا، لكن أجزاءه الداخلية العميقة غامضة..فقاعة الظلام ذاته[. وهكذا، وضع الفرس المتصوف (أو الشخص المؤهل للطقوس السرية المقدسة) فى مكان يسمونه كهف، مما يدل صوفيا على هبوط الروح إلى العالم الأرضى وانسحابها منه. لأنه كما يقول إيوبوليوس، كان زرادشت أول من كرس كهفا مليئا بالزهور والنوافير فى جبال بلاد فارس المجاورة، تكريما لميثرا صانع كل الأشياء وأبيها. وهو كهف، حسب رأى زرادشت، يشبه العالم، الذى صنعه ميثرا. لكن الأشياء الموجودة داخل هذا الكهف مرتبه بطريقة متناسقة، وبالتالى تعتبر هذه الأشياء رموزا للعناصر والمناطق الأرضية.

وعلى غرار زرادشت، اعتاد الآخرون أن يؤدوا طقوس الأسرار فى الكهوف الغيران، سواء أكانت طبيعية أم مصنوعة. بنوا المعابد زرعوا البساتين وأقاموا مذابح القرابين لآلهة السماء، أما بالنسبة لآلهة الأرض والأبطال فأقاموا لها مذابح فقط وصنعوا حفرا وزنازين لآلهة تحت الأرض. وبالمثل كرسوا الكهوف والغيران للعالم، الخ **(كهف الحوريات، ٢، ٣).**

(١) الأرض: كان لى طفل قضى نحبه قبل أن تدك صروح بابل، ذلك هو زرادشت المجوسي. كان زرادشت يسير مرة فى الحديقة فالتقى بشبحه، فكان فى ذلك أول بشر يرى زواله. إذا اعلم يا بنى أن هناك عالمين: عالم الحياة، وعالم الموت، عالم مادته ما تراه حولك من أشياء، وعالم قائم تحت القبر، حيث تسكن أطياف الكائنات جميعا، الحية منها والعاقلة، حتى يجمع الموت بينها فلا يفارق كائن زواله. هناك أطياف بعضها رهيب، وبعضها عجيب، وبعضها مهيب، وبعضها حبيب إلى النفس. هناك تسكن الأحلام، هناك مواطن الأوهام، هناك جنة المؤمنين وراحة العاشقين. وأنت هناك خيال معلق بين الجبال سكنتها الأعاصير،تتلوى من فرط العذاب. هناك الآلهة قاطبة ومن شئت من الأرباب الذين يدبرون عوالم لم تبلغنا أسماؤها- أطياف جسيمة تحمل صوالج الملك. وهناك الأبطال، وهناك الرجال، وهناك الوحوش. الخ (**برومثيوس طليقا،** الفصل الأول)

(٢) الأرض:........وأنت يا روح الأرض هناك الكهف لفظت فيه أنفاسى وبثثت روحى من فرط العذاب حين أودت آلامك بلبي، كل من سرت فيهم أنفاسى جن جنونهم كذلك، وابتغوا هناك معبدا، وهبط عليهم الوحي.......... أسرع أيها الطفل فى مسالك الدنيا، وقد هذه الجماعة إلى ما وراء قمة نيسا...... وأمش على ضفاف الغدير البلورى الذى تجنبته الرياح. هناك انعكست صورة المعبد إلى الأبد قائم. انعكست فالموج لا يمحوها..... المعبد الآن مهجور، ولكنه حمل اسمك فيما مضى يا برومثيوس. وإليه حمل الشباب المعجبون بك المشعل، وهو رمزك، تكريما لك، وساروا به إليه فى الظلام المقدس .....ارحل، ووداعا. ولسوف تجد الكهف الذى تسعى إليه بجانب ذلك المعبد (**برومثيوس طليقا،** الفصل الثالث، المنظر الثالث).

من بين عالمى الحياة والموت لا يرى برومثيوس العالم المادي، بل العالم الحقيقي. أما العالم الذى "تحت الأرض" فهو ما نسميه العالم الحقيقى الذى نعيش فيه. لذلك فأن الآلهة أنفسهم، بما فيهم جوبيتر، مجرد أشباح بالمقارنة بالوجود الحقيقى الذى يشمل برومثيوس نفسه. يبدو الآلهة حقيقيين لوعينا الدنيوى تحت الحسى، إلا أنهم فى الواقع

مجرد أشباح جوفاء. ذلك الكهف الهائل الذى يشمل الوجود الأرضى أو السفلى هو نفس كهف زرادشت عند بورفيرياس، الذى يعجب به المشاهد السطحى ويرى فيه "جمالا"، أما من ينظر إليه "بعين العاقل"، على حد قوله، فلن يجد فيه إلا "عتمة".

يلعب ميثرا فى الزرادشتية نفس دور القوة الخلاقة الذى لعبه برومثيوس فى الديانة الإغريقية. لذلك انصب اهتمام شلى على الكهف الزرادشتى فى العالم الأرضى كما انصب على المعبد المقام هناك تكريما لميثرا، ودمج بينه وبين مذبح برومثيوس فى الأكاديمية، كما ذكر بوذا فى الكتاب الأول من "آتيكا" وسوفوكليس فى **أوديب فى كولونا**.

فى مسرحية شلى، تكرس جايا تيميس كهفها الحقيقى لبرومثيوس الذى مازال معبده الحقيقى مقاما بجوار الكهف الحقيقي، وتطلب من "طفلها المجنح" أن يقود برومثيوس وآسيا وبانثيا، أى "هذه الصحبة"، إلى ذلك الكهف. فهذا الكهف هو غاية الرحلة وهدفها، إنه كهف الحوريات الحقيقي، ويقع بجوار مذبح برومثيوس فى الأكاديمية، الذى يوصف وصفا رائعا على غرار وصف بوزانيس لسباق المشاعل، وقد أضاف له شلى من خياله الخصب وبراعته اللغوية الكثير. إلا أن شلى يلتزم التزاما صارما بما جاء عند بورفيرياس الذى يقول"كرسوا كهوفا وغيران للعالم"، بينما كرسوا معبدا للقوة الخلاقة. يصير هذا الكهف كهف برومثيوس، ويصفه شلى بأنه "مليء بالزهور والنوافذ"، على غرار كهف ميثرا عند بورفيرياس.

من السهل اكتشاف الصور المميزة التى اقتبسها شلى من **كهف الحوريات**، لأنها ذات طبيعة خاصة، فالصورة اللاإغريقية التى يرسمها شلى للقمر والكوكب مستمدة من بورفيرياس:

شلى

أوقيانوس: لسوف يشهد بروتيوس الأزرق وحور المياه من فوق عروشهم الشفافة ظلال الجوارى المنشئات طافية على الأمواج، كما يشهد البشر زورق القمر المحمل بالضياء طافيا على أمواج الغروب التى تنحسر سريعا ويشهدون معه النجم الأبيض الذى اتخذه ربانه الأعمى سراجا له ودليلا (**برومثيوس طليقا**، الفصل الثالث، المنظر الثانى)

بورفيرياس

بالمثل يصور المصريون الشياطين والشمس وكل الكواكب واقفين على مراكب شراعية، لا على شيء صلب ثابت (**كهف الحوريات**)

كما يستلهم شلى كهف زحل أيضا:

شلى

بانثيـــا: كنت فيما مضى أنام تحت الكهوف الغبراء، كهوف أوقيانوس المعمر، تحيط به خمائل معتمة نسجت من الطحلب الأخضر والطحلب الأرجواني...(**بروميثيوس طليقا**، الفصل الثانى، المنظر الأول)

بورفيرياس

بنى زحل كهفا فى المحيط ذاته وأخفى فيه أطفاله **(كهف الحوريات)**

والأهم من ذلك أن شلى مزج بين الصورة التى ترسمها التوراة للكلمة وهى ترفرف فوق المحيطات الأزلية وبين الفكرة الأفلاطونية المحدثة عن الحب الإلهي. وفى الحالتين، يعتبر الماء الأداة التى يتم من خلالها التوليد أو الهبوط للحياة. أما من يقوم بالتوليد فمختلف:

شلى

آسيـا: ... **إلى بقاع فى جنة الخلد**

هواؤها الذى نتنفس حب خالص

رفرف على وجه المياه،

وسرى مع الريح،

وألف بين الأرض والسماء

(الفصل الثانى، المنظر الخامس)

بورفيرياس

لأننا نطلق على عـرائس الماء، والربات التى تحكم البـحـار، اسم الحوريات. ويطلق هذا الاسم كذلك على كل الأرواح التى تهبط إلى عالم التوليد. اعتقد القدماء أن هذه الأرواح هائمة على وجه الماء. وهذه الفكرة مستمدة من الدين، كما يقول نيومينيوس الذى يضيف أن نبيا من الأنبياء أكد أن روح الله ترفرف على وجه الماء **(كهف الحوريات)**

والصورة الأساسية فى مسرحية شلى **بروميثيوس طليقا**، بل فى كل إنتاجه الشعري، صورة للحياة كأنها "قناع مزخرف" يخفى حقائق الموت الخالدة والجوهرية، ذلك الموت الذى يعتبر الحالة الوحيدة للحياة. وتطرق بورفيرياس كذلك لنفس الفكرة:

شلى

(١) الأرض: الموت هو الحجاب الذى يلقبه الأحياء بالحياة. هم ينامون فيرتفع الحجاب...(الفصل الثالث، المنظر الثالث)

(٢) روح الساعة: سقط القناع المزخرف الذى كان الأحياء يلقبونه بالحياة. لقد هتك القناع الذى زيف للناس أمانيهم وعقائدهم بألوان مائعة لم تؤلف بينها يد الفن (الفصل الثالث، المنظر الثالث)

(٣) أغنية الأرواح: **هيا انزل! هيا انزل!**

إلى العالم السفلى، إلى العالم السفلى:
واخترق وادى الأحلام،
واجتز مثار النقع
فى صراع الحياة والموت.
اهتك القناع، وانفذ فى الحجب،
واستجل جوهر الأشياء
فللأشياء جوهر كما أن لها مظهرا،
وابلغ أعتاب العرش البعيد ذاتها.
هيا انزل! هيا انزل!
(الفصل الثانى، المنظر الثانى)

بورفيرياس

وفى موضع آخر [يتحدث عن الأرواح غير المتجسدة] يقول [هيراقليطس]: "نعيش موتهم ونموت حياتهم". **(كهف الحوريات)**

ليس ذلك مجرد صورة شعرية، بل نسقا فلسفيا متكاملا، نسق يجمع بين أفلاطون وأفلوطين وكل المساهمات الأفلاطونية والمساهمات الأفلاطونية الحديثة فى كل العصور. فليس الأمر مجرد بيت شعر عند شلي، بل فلسفة شلى فى مجملها، ولا يعدو بورفيرياس أن يكون مؤثرا من مؤثرات هذه الفلسفة. والرؤية الكاملة لكهف الحوريات عند شلى نجدها فى **برومثيوس طليقا** (الفصل الثالث، المنظر الثالث)، وتمثل هذه الرؤية وصف هوميروس وتأويل بورفيرياس:

شلى

برومثيوس: هناك غار كساه نبات طويل العيدان ينفح طيبا، نبات يحجب النهار عن الغار بأوراقه وأزهاره، ورصف الغار بأحجار الزمرد المخطط، وفى وسطه انطلقت نافورة صوتها يوقظ النائمين... والهواء الدائم الحركة يسمع صوته هناك، آتيا من الخارج، تهمس به شجرة لشجرة ويردده الطير والنحل. وفى جوانب الغار اصطفت مقاعد طحلبية، واكتست جدران الغار الخشبية بالحشائش الطويلة الناعمة. هو مسكن بسيط سوف يكون مأوانا... ولسوف نصطاد البراعم والزهور وأشعة السنا التى تتألق عند حافة النافورة. ولسوف نؤلف بين الأشياء الشائعة لنخرج منها أشياء معقدة عجيبة التركيب، كما يفعل الأطفال فى براءتهم والطفولة عهدها وجيز. ولسوف نبحث فى أرواحنا التى لا تنضب عن معان خفية، كل معنى فيها يتجاوز ما سلفه رقة وطلاوة، معان نملأ بها نظراتنا الوالهة وحديث هوانا. ولسوف ننسج من شتى الألحان التى لا تنافر بينها رغم تباينها أناشيد سماوية منسجمة لا تعفى مدى الأزمان، أناشيد تشبه إيقاع العيدان كلما مست أوتارها الريح المعمودة بأناملها المبدعة. ولسوف تأتى الأصداء إلى هذا المكان تحملها الريح السحرية التى تجتمع من أركان السماء جميعا، كما يجتمع النحل بعد أن يرشف رحيق الأزهار فى أوطانه الجزرية بهيمرا، حيث تطعم حنة السماوية الأزهار...(الفصل الثالث، المنظر الثالث)

بعد أن بزغ النجم واكتسى بحلل التألق والبهاء، جاب السماوات، ثم رحل تاركا مكانه لأول شعاع من أشعة الفجر، اقتربت السفينة التى تمخر عباب البحر من الجزيرة. يوجد فى أرض جزيرة ايثاكا مسكن فوركيس أقدم آلهة البحر، وهناك لسانان من الصخور الشفافة ينزلقان فى البحر على جانبى المسكن، ويحطمان الموجة العنيفة التى تقذفها الرياح الشريرة للشط، وفى البحر تمخر السفن المشحونة متبخترة بعد أن كانت قد وصلت إلى مرساها. وعلى رأس الميناء شجرة زيتون طويلة الأوراق، وبجانبها كهف جميل ظليل مخصص للحوريات اللاتى يطلق عليهن عرائس البحر. وفى داخله تصنع أوان وجرار من الحجر، كما يجتمع النحل بداخله، وهناك مغازل كبيرة من الصخر حيث تغزل الحوريات ثيابا مصبوغة باللون الأرجوانى لذة للناظرين، كما أن هناك ينابيع مياه تتفجر دوما. للكهف بابان، أحدهما صوب ريح الشمال، يهبط منه البشر، أما الباب الذى صوب ريح الجنوب، فباب الآلهة، يحرم على البشر أن يدخلوا منه، لأنه باب الخالدين. (**الأوديسا**، الكتاب الثالث عشر)

يشرح شلى كلام هوميروس، مقتديا فى رؤيته بتحليل بورفيرياس. (١) عند كليهما، (٢) الكهف ظليل أو غامض، أما (٣) "شجرة الزيتون طويلة الأوراق" التى يصفها هوميروس فلا ترد عند شلي، ويرد مكانها "نبات طويل العيدان ينفح طيبا"، ويقول شلى إن هذا النبات هو السبب فى عتمة الكهف. فى منتصف الكهف توجد(٤) نافورة دائمة التدفق عند كليهما. أما (٥) صنع الأوانى والجرار عند هوميروس فيتحول عند شلى إلى اصطياد "البراعم والزهور وأشعة السنا" ليفسر وصف هوميروس للنحل الذى يتجمع فى الكهف. لا يقنع شلى بحوريات هوميروس اللاتى (٦) "ينسجن ثيابا مصبوغة باللون الأرجوانى لذة للناظرين"، فحورياته يعزفن ألحانا رائعة لذة للسامعين. (٧) البابان الذى يفتح أحدهما صوب ريح الشمال والآخر صوب ريح الجنوب، يرى شلى أنهما لا يتناسبان مع يوتوبيا الكهف الكاملة، لأنهما يفصلان البشر عن الآلهة عند هوميروس. لذلك يصف شلي، بدلا منهما، "الريح السحرية التى تجتمع من أركان السماء جميعا". كما يرى شلى أنه من الضرورى كذلك أن يكرر موتيفة النحل، فبدون النحل نجد أن كهف الحوريات، كما وصفه هوميروس وشرحه بورفيرياس، هو ذاته خلفية **كوبلا خان** لكولردج، بما فيه من قبة السعادة والأشجار المفعمة بالشذا والنافورة والنهر المقدس.

في كل الحالات، يعتبر بورفيرياس حلقة الوصل بين هوميروس وشلي.

(١) و (٢) لذلك فإنه [أي العالم] يمكن أن نطلق عليه كهفا، يراه جميلا ذلك المشاهد الذي ينظر إلى تناسق أشكاله؛ أما من يتفحصه بعين العقل، فيراه معتما **(كهف الحوريات، ٢)**

(٣) هناك نقطة يجب أن نتوقف عندها، ألا وهي رمز شجرة الزيتون المزروعة فوق قمة الكهف، فيبدو أن هوميروس يعجب بها حيث أنه يضعها في هذا المكان... فنمو شجرة الزيتون في هذا الموضع بالذات لا يأتي اعتباطا، كما قد يظن المرء، بل يشتمل على لغز الكهف. فبما أن العالم لم يخلق عشوائيا أو بصورة طائشة، بل هو من صنع الحكمة الإلهية والطبيعة العاقلة، كذلك الأمر بالنسبة لشجرة الزيتون التي ترمز لهذه الحكمة، وتنمو بالقرب من الكهف، ذلك الكهف الذي يعتبر صورة للعالم. فشجرة الزيتون نبات منيرفا، ومنيرفا هي الحكمة. وبما أن هذه الإلهة انبثقت من رأس جوبيتر، اكتشف اللاهوتيون مكانا مناسبا لشجرة الزيتون على قمة الثغر (المدخل)، مما يدل على أن العالم لم يكن نتاج حادثة عارضة أو من صنع الحظ اللاعقلاني، بل نتاج طبيعة عاقلة وحكمة إلهية **(كهف الحوريات، ١٥)**

(٤) ولأن هذا الكهف يحتوي على ينابيع ماء متفجرة دوما، فإنه لا يرمز لوجود غير ملموس، بل لجوهر مادي. لذلك يكرس هذا الكهف للحوريات، لا لحوريات الجبال أو حوريات الأرياف، بل لعرائس الماء اللاتي يسمين بهذا الاسم نتيجة لينابيع الماء **(كهف الحوريات، ٤)**.

(٥أ) فلنجعل الأواني والجرار الحجرية رمزا لحوريات الماء، لأنهن يرمزن لباخوس، لكنهن مخلوقات من الفخار، أي الطمي المحروق، ويعشقن الكروم، هبة الإله، لأن ثمار العنب تنضجها نار الشمس السماوية **(كهف الحوريات، ٦)**.

(٥ب) لماذا يقال إذا إن القوارير لا تمتلئ بالماء، بل بأقراص العسل؟!! لأن هوميروس يقول إن النحل سيضع عسله فيها **(كهف الحوريات، ٧)**

(٥ج) وهكذا خصصت النافورات والينابيع لحوريات الماء، وللحوريات اللاتى يمثلن الأرواح اللاتى أطلق القدماء عليهن نحلا، لأنهن مصدر الحلاوة. لذلك أصاب سوفوكليس عندما قال عن الأرواح: "يسمع طنينها، عندما تنطلق فى أسراب متجولة من عالم الأموات" **(كهف الحوريات، ٧).**

(٦) بالنسبة للأرواح التى تهبط للحياة والتوليد، وتنشغل بالطاقات الجسدية، أى رمز أكثر ملاءمة من تلك الأدوات المتعلقة بالغزل؟ ...حيث أن تكوين اللحم على العظام، تلك العظام التى تكون فى أجسام الحيوانات بمثابة الأحجار، وليس أية مادة أخرى. لكن الهياكل الأرجوانية ما هى إلا اللحم المنسوج من الدم **(كهف الحوريات، ٦)**

(٧) ومن ثم يؤكد اللاهوتيون أن هذين البابين هما السرطان والجدي، إلا أن أفلاطون يطلق عليهما مدخلين. ويقول اللاهوتيون إن السرطان هو الباب الذى تهبط منه الأرواح، والجدى هو الباب الذى تصعد منه الأرواح... بالمثل، الأجزاء الشمالية تخص الأرواح الهابطة للحياة. وأبواب الكهف المتجهة للشمال هى منافذ هبوط البشر، بينما الأبواب الجنوبية لا تمثل طرقا للآلهة، بل طرقا للأرواح الصاعدة إلى الآلهة، لذلك لا يقول الشاعر إنها طرق الآلهة، بل طرق الخالدين...**(كهف الحوريات، ١١)**

يمكن ربط بابى كهف الحوريات ببابى الحلم أو النوم عند فرجيل، إلا أن كهف شلى أكثر أفلوطينية من كهف بورفيرياس، لأنه طرد منه كل صور الحياة المادية، واستبدل تصور غزل أنسجة الألحان فوق الحسية التى تناسب الوجود المثالى لبرومثيوس بعد تحرره بصورة غزل أنسجة اللحم. يرجع شلى لموضوع غزل الألحان فى مواضع أخرى من مسرحيته الغنائية (قارن كوراس الأرواح والساعات: "انسجوا إذا غلائل الأنغام السحرية...الخ، **برومثيوس طليقا**، الفصل الرابع).

كذلك استمد شلى من بورفيرياس مفهوم التوالد أو الهبوط للحياة المرتبط بعناصر الوجود الرطبة، وغالبا ما يستمد صور التوحد فى الحب من **كهف الحوريات:**

شلي

بانثيــا: فإذا الضوء الطامي الذى فاض من هيكله الخالد قد حجبه نور جديد هو نور الحب. تدفق نور الحب كأبخرة من أعضائه البضة الناعمة، ومن شفتيه اللتين فغرهما الوجد، ومن عينيه اللتين تنطقان بالعزيمة الماضية رغم ما أصابها من كلال. احتواني هذا الجو الذى يصهر كل شيء حتى الوجود، فصهرني بحرارته. احتواني مثلما يحتوى هذا الصباح الدافئ سحابة مثقلة بالندى الهائم، وبعد أن احتواني امتصني كما يمتص الهواء السحابة بعد أن يحتويها. لم تر عيني شيئا، ولم تسمع أذني ركزا، ولم أستطع حراكا، وإنما أحسست بكينونة تنساب فى دمى وتمتزج فيه امتزاجا، حتى لقد أصبحت أحيا بدمه ويحيا بدمي. هكذا فنيت فيه زمنا، حتى زالت كينونته عني زوال الضباب عن الأصيل، حين يتجمع الضباب على أشجار الصنوبر فى قطر الندى. هكذا تكثفت كينونتي فى الليل البهيم إلى قطرات رقّافة كندى الغروب، وعندما جمعت أشتات فكرى أمكن لى أن أسمع صوته الذى حومت نبراته قليلا قبل أن يتلاشى، كما يترك اللحن بقاياه الخافتة فى أعقابه (الفصل الثانى، المنظر الأول)

(٢) جوبيتر: وأنت يا ثيتيس، يا صورة الأزل الوضاءة! اصعدى إلى جانبي، يحجبك عن الأنظار وهج الشهوة التى أفنت كيانك فى كياني! فعندما صحت بي: "أيتها القوة الخارقة! أيها الإله! الرحمة أيها الإله! فلست أقوى على احتمال لهيبك المدمر وكينونتك التى تصهرني صهرا. فلقد انحل وجودى بأكمله، وتهافت بنياني، فمثلى مثل ذلك الرجل الذى أذابته رقطاء نوميديا إلى قطرات من الندى بسمها"، عندما قلت لى ذلك القول امتزج روحان قويان هما روحانا... (الفصل الثالث، المنظر الأول).

بورفيرياس

(٤) ..لأن الأرواح الهابطة إلى الحياة تطير للرطوبة. وكذلك يقول هيراقليطس، تبدو تلك الرطوبة مبهجة ولا تقتل الأرواح، لكن الهبوط إلى التوالد والحياة يسعدها. وهكذا يقول الشاعر عن تلك الأرواح التى تهبط للحياة إنها رطبة لأنها أرواح تضرب بجذورها فى الرطوبة. لذلك تبتهج هذه الأرواح بالدم والبذور الرطبة، لكن الماء غذاء أرواح النبات...

(٥) لذلك فإن هذه الأرواح تميل الرطوبة، بينما تجذب إليها الأجسام، خاصة تلك المرتبطة بالدم والأجسام الندية؛ ومن ثم تتجسد هذه الأرواح نتيجة لأنها تشبعت بالرطوبة. وأرواح الموتى يستحضرها تدفق الدم والصفراء، أما الأرواح التى تعشق الأجساد فتجذب الروح الرطبة وتكثفها هذه المركبة مثل سحابة. وبعد أن تتكثف المركبة الرطبة فى هذه الأرواح تصير مرئية نتيجة لزيادة الرطوبة... لكن الأرواح الطاهرة تنفر من التوالد، لذلك فإن "الروح الرطبة أكثر عقلا"، كما يقول هيراقليطس. ومن ثم تصير الروح رطبة وأكثر بللا من خلال الرغبة فى الجماع، وبالتالى تبعد الروح البخار الرطب عن الميل إلى التوالد. لذلك فالأرواح التى تميل للتوالد هى حوريات الماء اللاتى يطلق عليهن اسم عرائس الماء (**كهف الحوريات، ٤،٥**)

من المؤكد أن مثل هذه الصور أفقدت شلى مكانته اللائقة به فى النقد الحديث. ومن الممكن أن يتجنب النقاد كثيرا من المتاعب لو أنهم نظروا إلى شلى كروح منغمسة فى جماليات تراث الأفلاطونية الحديث. فى رمزية بورفيرياس، تعتبر النيريات أو بنات البحر تجسيدا لمبدأ التوالد ورمزا للأرواح التى تميل للتجسد. يستمد شلى الكثير من صوره الجمالية من تلك الصور القديمة التى فقدت معناها فى نظرنا وبالتالى نستهجنها عندما نجدها فى قصيدة ما. عندما نجد فى صور أخرى لشلى عنصر الرطوبة، ذكرا أو إشارة ("نفس"، "ندى"، "سحاب"، "بخار"، "سائل"، "تدفق"، الخ) فليس معنى ذلك أن شلى يناقض ذاته أو أنه عاجز عن ضبط نفسه، لكنه يحاول ببساطة أن يحيى، فى شكل شعري، مفاهيم عقلية متجانسة فى نسق فلسفى عظيم، ألا وهو الأفلاطونية الحديث. كما أشار الأستاذ أ. ن. وايتهد فى كتابه **العلم والعالم الحديث**: "من سوء الحظ أن نقاد شلى يحطون من قدره. فمالوا إلى النظر إلى ما يمثل البنية الأساسية لفكره، تلك البنية التى تنتشر فى مجمل شعره، على أنها شيء عارض فى طبيعته". مال كل من الأستاذ وايتهد والأستاذ جرابو فى كتابه **نيوتن بين الشعراء** إلى الكشف فى هذه الصور عن نظريات علمية كانت سائدة على عصر شلي. ربما كان الأمر كذلك، إلا أنه من المؤكد أن صور شلى فلسفية فى الأساس، وبنيتها أفلاطونية أو أفلاطونية جديدة. صور الرطوبة كوسيط للجماع والإخصاب أو "الهبوط إلى الحياة والتوالد" كما يسميها بورفيرياس تكثر عند شلى بوفرة مدهشة لدرجة يصعب أن نعددها إلا إذا ألفنا فيها معجما. كما عند بورفيرياس، السحاب رمز من الرموز الكبرى فى هذه العملية:

شلى

(١) نصف الكوراس الأول: تبدو لنا الأشجار، والدواب، والغيوم
هادئة بعد اضطراب، بقوة الحب لا بقوة الخوف
(الفصل الرابع)

(٢) كوراس الأرواح والساعات: حيثما نطير نسوق الغيوم
التى أثقلتها أمطار الحب المنعشة...
(الفصل الرابع)

(٣) الأرض: الحب ينتشر على الرياح، وبين السحب...
(الفصل الرابع)

يبدو الحديث الذى دار بين الأرض والقمر مستلهما من فقرة عند بورفيرياس عن الأجسام السماوية التى تغذت بأبخرة العناصر التى تكون الأرض:

شلى

الأرض: والآن تصعد أنفاسى كما تصعد أنفاس البنفسجة بين النخيل الطويل، وتملأ ما حولها من ركام وأدغال بنور صاف وهواء قرمزى ناعم رغم كثافته، و تمشى بالنماء السريع فى الكرمة الأفعوانية و فى اللبلاب الأحمر المتشابك المعقود. تمشى أنفاسى بالنماء السريع فى الأزهار الوليدة التى لا تزال سجينة فى براعمها، و فى الأزهار المتفتحة، و فى الأزهار التى جف عبيرها (**برومثيوس طليقا**، الفصل الثالث، المنظر الثالث).

٢أ) الأرض: ولسوف يكون ضباب البليل أثناء نومى والشمس غاربة تحت النجوم كأنه شذى الرياحين.

٢ب) الأرض: وافرحتاه! وانصراه! واطرباه! ويا لجنونى!
يا للسعادة الطافحة المتدفقة الأبدية
لقد استخفنى سرور لا يحد بحدود
ها! ها ! يالاإنتعاشى الذى يطوقنى
كغلاف من النور ويحملنى على متنه
كما تحمل الرياح الغيمة على متنها

القمر: يا أيها الكوكب الأرضي، أيها الجوال الهادئ!
أيها القرص السعيد ذو اليابسة و الهواء!
لقد انطلق منك روح كما ينطلق الشعاع!
فنفذ فى هيكلى المتجمد، و مشى في،
آه، مشى فى بدفء اللهيب،
بالحب، والشذى، والنغم العميق.
...
القمر: أحملق فيك فأحس بالأعواد الخضراء تنبت
وأرى الأزهار الزاهية تنمو،
والأحياء على صدرى يمشون،
وفى الدأماء أنغام، وفى الجوزاء أنغام،
والغيوم المجنحة تطير هنا وهناك
مثقلة بالمطر الذى تحلم به البراعم.
إنه الحب. إنه الحب فى كل شئ!
(الفصل الرابع)

بورفيرياس

١) بالمثل يرى البعض أن الأجساد فى الهواء وفى السماوات تتغذى على البخار المتصاعد من النوافير والأنهار وغيرها من الأبخرة. لكن الرواقيين يؤكدون أن الشمس تتغذى على الأبخرة المتصاعدة من البحر، و القمر يتغذى على أبخرة النافورات و ألأنهار؛ والنجوم تتغذى على أبخرة الأرض و طبقا لهذا فالشمس كائن عقلانى متشكل من البحر، و القمر من مياه الأنهار، والنجوم من الأبخرة الأرضية. **(كهف الحوريات،٤)**

تستمر المناجاة الغرامية بين الكواكب (الأرض والقمر) ويدمج فيها شلى مجموعة من الرموز والرموز المضادة. والموضوع هو يقظة الأرض بعد الإطاحة بالطاغية وتأسيس الجمهورية الكونية المثالية حيث ترتبط الأشياء ببعضها من خلال قوة الحب.

وبعث الحياة فى الأرض يتسبب فى بعث الحياة فى القمر لأن روحا قوية تنطلق من الأرض لتخصب القمر المتجمد وتملأه بالمباهج الخضراء. وهذا بالضبط ما يقوله الرواقيون عند بورفيرياس

وحتى يتوج الجميع استعار شلى من كهف الحوريات لبورفيرياس موتيفة كوراس الأرواح. ففى الأساطير ترقص الساعات عند مولد هرمس ولا ترتبط بأسطورة برومثيوس. واستمد شلى موضوع الساعات من وصف بورفيرياس لكهف الحوريات ذى البابين و دمجه فى مسرحيته البرومثية لأن الساعات، على حد قول بورفيرياس، حراس باب السماء (قارن الإلياذة، الكتاب الثامن،والكتاب التاسع)

(ب) أريوس (م ٣٦٣م)

من الأعمال التى كان لها تأثير كبير فى شلى كتاب تاريخ الأريوسية لمبورو، الذى ذكره نيومان وايت فى كتابة الضخم عن شلى من ضمن قراءات شلى.

كان شلى مناصرا للهرطقة الأريوسية حتى قبل أن يدرس تاريخها، كما يتضح من **ملاحظات على الملكة ماب .**

كان أريوس تلميذا بارعا لبورفيرياس . نفاه الإمبراطور قسطنطين بعد انعقاد مجمع نيقيا الكنسي، وأحرقت كتبه مثلما حرقت كتب بورفيرياس. ولا أحد ينسى الانشقاق الذى أحدثه فى الكنيسة المسيحية عندما رفض نظرية اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس وخمره، وعندما صارع طوال حياته ضد مفهوم ألوهية المسيح. كان من الطبيعى أن تثير آراؤه حماسا هائلا فى قلب شلى.

يصف كتاب ممبورو الضخم، التفاصيل الدقيقة اليومية لتلك الصدمات و المناظرات والدسائس و الافتراءات الدنيئة واضطهاد أريوس و أتباعه حتى اغتياله وكذلك نمو الأريوسية السرى فى العصور الوسطى و عودة ظهورها فى العالم الحديث فى حركات مثل الأنابية ,مذهب إصلاحى بروتستنتى لا يؤمن بتعميد الأطفال وإنما يؤمن بتعميد البالغين والكبار] الآرمينيوثية ,القائلة بأن الخلاص فى الآخرة ممكن لجميع البشر[، الخ.تروى القصة من وجهة نظر مسيحية أرثوذكسية، ولذا تعاملت مع أريوس على انه اخطر مهرطق فى تاريخ المسيحية، وتقص بتلذذ بالغ عمليات الحرمان الكنسى والتعذيب والنفى ومطاردة الأريوسيين فى الفترة النيسينية وما بعدها. أما شلى فيرى فى أريوس صورة أخرى للمفكر الحر الشهيد الذى يفقد حياته عندما يحاول أن يحرر الدين من الخرافات.

من المؤكد أن مشهد التعذيب فى **برومثيوس طليقا** استلهمه شلى من صفحات تاريخ الأريوسية. ويبدو أن رؤية الآم المسيح تحاكى الرؤية التى ذهب البطريرك إسكندر أن سلفه بطرس بطريرك الإسكندرية رآها، مبررا لاضطهاد أريوس وطائفته:

> نعم، أنه يسوع المسيح بنفسه الذى أرانى بالروح فى هذه الليلة ثوبه ممزقا من الرأس حتى أخمص القدم وأخبرنى أن أريوس هو الذى فعل به ذلك،وحذرنى من قبول التوسلات فى الغد التى تتوسل للعفو عن عدوه، واخبرنى كذلك أنى على وشك أن أتسلم إكليل الشهادة ؟ وعليكم أن تخلفونى فى رعاية هذه الكنيسة واحدا وراء الأخر، وأنه على أن اعهد إليكم بناء على طلبه، كما أفعل الآن بالسلطة التى خولها لي، ألا يُقبل فى الكنيسة ذلك الخائن الذى أبعدته،والذى يرغب فى دخولها فقط ليخربها مرة أخري.كانت هذه آخر كلمات البطريرك المقدس،الذى صدق عليها فى اليوم التالى باستشهاد مجيد. **(تاريخ الأريوسية،** الكتاب الاول،المجلد الأول)

وهكذا اعتقد شلى أن فساد ونفعية رجال الدين، أعداء أريوس،حطت من قدر العقيدة المسيحية، لأنهم ادعوا أنهم يرون فى المنام رؤى للمخلص على الصليب حتى ينالوا ممن هم خير منهم. وفى مسرحية شلى أيضا نجد رؤية لآلام المسيح (الفصل الأول) لكن هذه الرؤية لا تهدف إلى التشهير بالحكماء والمعتدلين والمترفعين والعادلين مثل أريوس وأمثاله،بل تهدف إلى فضح خيانة القساوسة النفعيين الذين جعلوا من الإيمان الحى طغيانا كهنوتيا واستغلوا آلام المخلص لتحقيق مطامعهم الدنيئة، ويبرروا من خلال الدين استعباد الأحرار.

كلمات شلى "عن مجامع الملوك القساة الفاترين /حيث يباع الدم بالذهب ويشترى" (الفصل الأول) تذكرنا بقسطنطين ومجمع نيقية الذى اجتمع فيه ثلاثمائة أسقف ليعزلوا ثمانية عشر مصلحا دينيا من الكنيسة ويخلعوهم وينفوهم،والنبرة الحماسية المقدسة فى وصف ممبورو تدحض غرض هذا الوصف. فهذا الوصف يظهر مجمع نيقية كأنه محاكمة معدة سلفا وليس مؤتمرا لحل المشاكل الدينية حلا عادلا:عندما تكلم أريوس وضع الأساقفة الثلاثمائة أصابعهم فى آذانهم كيلا تلوثها هرطقته،وعندما قدم وثيقة مكتوبة يقر فيها بإيمانه مزقها الأساقفة بطريقة مسرحية أمام الحشود المهللة وتجمع آلاف القساوسة من كل أنحاء العالم وراء الأساقفة الثلاثمائة، وكان الهدف المعلن من ذلك هو مشاركتهم فى البحث،أما الهدف غير المعلن فتمثل فى قيامهم بإرباك

المعارضة من خلال المظاهرات والشغب وفى النهاية عرض على أريوس ورفاقه اختياران:إما أن يتوبوا، أو يحرموا كنسيا (**تاريخ الأريوسية،** الكتاب الأول، المجلد الأول).

ذلك هو المعنى الحقيقى لكلمات شلي:"يا للشناعة! لقد أضحى أسمك ذكرا،لقد أضمر كهنتك الأذلاء البغض لكل من أشبهوك لأنهم أشبهوك. إنى أرى الحكماء والأكرمين وأهل الرحمة والعادلين مشردين فى رحاب الأرض تتبعهم الوشايات الكاذبة.

يدل ذلك على أن شلى لم يغير معتقداته الدينية عندما نضج، كما يحلو القول لبعض النقاد ذلك لينفوا عن شلى تهمة الإلحاد فلا يختلف موقف شلى فى **بروميثوس طليقا** كثيرا عن موقفه فى **الملكة ماب** ففى كليهما يبجل شلى المسيح باعتباره إنسانا "يقف فى أول قائمة الأبطال المخلصين الذين استشهدوا استشهادا عظيما فى سبيل الحرية وتحملوا العذاب والفقر فى سبيل قضية الإنسانية المعذبة، وفى كليهما يتألم لقدر المصلحين الذين سحقتهم سلطة الكنيسة،ويربط ذلك بإفلاس المسيحية، وفى كليهما ينفى ألوهية المسيح ويرى أنها منافية للعقل.

(ج) فرجيل

الرمزية الغامضة "للطفل المجنح "، الذى يدعوه شلى "روح الأرض" يقل غموضها إذا تذكرنا أن شلى أخضع مسرحيته كلها لتوقعات عودة العصر الذهبي، الذى لا يمكن فصله عن تصور ميلاد الطفل الإلهى العجيب الذى سيصير المسيح المنتظر. استقى شلى هذه الرؤيا من القصيدة الريفية الرابعة لفيرجيل، التى تأول منذ عهد الإمبراطور قسطنطين على أنها تنبؤ بميلاد المسيح. طور سرفيوس هذه القصة المجازية، وجعلها قصة ذات قيمة كبيرة. لذلك تم النظر إلى فرجيل فى العصور الوسطى على انه مجوسى انحط حتى صار ساحرا. وفى كاتدرائية زامورا، يظهر وسط أنبياء التوراة، وفى الكوميديا الإلهية، يقود دانتى إلى الفردوس. فعند كل من فرجيل و شلي، يتميز العصر الذهبى بتتويج زحل، وباختفاء الخوف.... يطور شلى فكرة فرجيل عن "الأرض التى تتحرر من الرعب الأبدي"، لأنه يرى أن بداية عصر النعيم لا تنفصل عن سقوط الطغيان، سواء كان سياسيا، أم مدنيا أم كنسيا وذلك موضوع مسرحيته الغنائية.

لكن هذه الرؤية اليوتوبية مستلهمة مباشرة من نظرية فرجيل الخاصة بتأليه الإنسان. لأنه فى رأى فرجيل تحرر الإنسان النهائى ليس أمرا غير مشروط تماما. فهو

يزعم أن بعض " آثار" خطيئتنا الأصلية ستظل ملتصقة بنا حتى فى حالة سعادتنا الأبدية.يعترض شلى على ذلك حين يقول: "ولكن، هل تجرد الإنسان من عواطفه؟ كلا إن الإنسان لم يتجرد من عواطفه، و إنما تخلص من آلامه وذنوبه"، كما لو كان شلى يرد على فرجيل، لكنه سرعان ما يسحب ما منحه للإنسان، إذ تواجهه مشكلة تأليه الإنسان الشائكة. فمجرد أن تمحى خطيئة الإنسان الأصلية، كما يحدث لدى شلي، ليس هناك ما يمنع تحوله إلى اله. يحل فرجيل المشكلة بقوله إن الإنسان لم يصل إطلاقا لطور الألوهية الكاملة لسبب غاية فى الأهمية وهو أن بعض آثار خطيئته السابقة ستظل دائما تلوث وجوده. يعود شلى إلى الموقف الفرجيلى حين يضيف أن الإنسان رغم إمكان إحرازه الكمال "لم يبرأ من الخطأ، ولا من الموت ولا من التغير"، "فهى جميعا قيود ان تحرر منها شئ طاول الثريا التى جاوزت أدراج السماء و حلقت مبهمة فى الفراغ الكثيف". وحتى فى حالته السعيدة، يظل الإنسان عبدا لشيء ما، أطلق عليه فرجيل "بقع" أو بقايا خطيئته السابقة، وأطلق عليه شلى " الحظ أو المصادفة والموت و التغيير". والجوهر واحد وان اختلفت المسميات.

وهناك أفكار أخرى خاصة بالعصر الذهبى استمدها شلى من فرجيل. فعند فرجيل يتميز العصر الذهبي، باختفاء رموز الشر، ويتميز عند شلى بتحويل الشر إلى خير. يقول فرجيل أن " الحية ستموت، وستذبل الشجرة السامة" (القصيدة الريفية، الرابعة). أما عند شلى:

روح الأرض. أنت تعلمين أن الضفادع، و الأفاعى والديدان الكريهة والحشرات السامة والوحوش الضارية، والأغصان التى تحمل الثمار الخبيثة، كل هذه كانت تعوق تجوالى على الأرض الخضراء... فهل دار بخلدك أن الأفاعى والضفادع والسحالى فد تستحيل إلى مخلوقات جميلة؟ لقد كان هذا شأنهما عندما طلع عليهما الفجر، وما تغير فى صورهما وألوانهما إلا القليل. نفضت جميع الأشياء عن طبيعتها الشريرة (الفصل الثالث، المنظر الرابع)

الصورة التى رسمها فرجيل. "لم تعد القطعان تخاف الأسد" حولها شلى إلى صورة أكثر شاعرية ." ها هى العروش خلت من الملوك و سار بنو الإنسان واحدا بصحبة أخيه كما تفعل الأرواح" كما نجد أصداء شوق فرجيل للسلام الأبدى الذى سيسود يوتوبيته عند شلى.

(د) فيلانـد

آسيا عند شلى هى هسيون عند إسخيلوس زوجة برومثيوس التى أطلق عليها هيرودوت وغيره اسم آسيا. قالت مارى شلى فى تعليقاتها على **برومثيوس طليقا** إن آسيا وجه من وجوه فينوس الأم. كزوجة للديميورج ,القوة الخلاقة[هى فى ذاتها تجسيد لعروس السماء، عذراء العالم، أو هى ببساطة ديميورج أنثى، على كل من المستويين المادى و الروحى.

وحالة أيون واضحة كذلك فهى أيو عند إسخيلوس التى أعطت اسمها للأيونيين. كما فى **برومثيوس فى الأغلال**. كما أن آسيا، أعطت اسمها للأسيويين كما يقول هيرودوت. وبهذا المعنى يبدو أن شلى اعتبر أيو مجرد بنتا من بنات البحر، وذلك يفقدها الكثير، لأنها عند إسخيلوس هى بنت البحر الوحيدة. و من المحتمل أن اسمها كان فى الأصل هسيون لكنه تغير عندما تحولت إلى بقرة.

نادرا ما تهتم الميثولوجيا الكلاسيكية ببانثيا لان بعض النقاد قد تخيلوها وجها من وجوه الحب الثلاثة لدى شلى الذى عبر عن هذا الحب مجازيا ببنات أوقيانوس، وبالتالى من إنتاج خيال شلى الأسطوري، ومن الممكن أن تكون نتاجا لصورة بانثيا عند فيلاند حتى فى اراسبس و بانثيا التي ظهرت لها ترجمة إنجليزية فى ١٧٧٥ تحت عنوان: "**حوارات من الألمانية للسيد فيلاند** وتشمل . ١- اراسبس و بانثيا ٢- سقراط و تيموكليا حول الجمال الحقيقى والجمال الخادع، وتتصدره مقالة عن العاطفة كتبها المحرر.

وموضوع مسرحية فيلاند كثير الشبه بموضوع شلى ولكن على المستوى الإنسانى المحض أو القدرة على الغفران.

الأميرة بانثيا مثل آسيا أو باندورا هى مثال للجمال وهى أسيرة عند الصديقين سيروس واراسبس، يمثل أولهما القاهر الحكيم، والثانى الشباب المتقد العاطفة (قارن التباين بين برومثيوس وإبيمثيوس فى **باندورا** لجوته). يطرى اراسبس على بانثيا أمام سيروس إطراء مفعما بالحيوية والإعجاب " البطل الخائف من الإطراء المفعم بالدفء والأحاسيس الذى يقدمه صديقه، يخشى أن تحف المخاطر اللقاء الذى يحثه عليه صديقه، ويقرر ان يتجنب هذا اللقاء، وينصح اراسبس بالحذر، خشية ان يفسده الاجتماع المتكرر بأسيرته الجميلة، فيتحول النقاء السامى لعاطفة الحب إلى عاطفة حسية يصعب التحكم فيها أو كبحها" قدمت نصيحة مثل هذه لابيمثيوس عندما استقبل

باندورا. ويعهد سيروس بالاميرة لاراسبس الواثق من قوته. وكما هو متوقع، تتحول عاطفة اراسبس نحو بانثيا إلى رغبة جسدية عارمة ويحاول ان يغتصبها، لكنها تهرب منه."فيملؤه الخزى وتأنيب الضمير والندم. ويعترف بخسة سلوكه ..وفى مناجاة للذات يعبر اراسبس عن توبته وكراهيته لنفسه وخوفه من رؤية سيروس، ويقرر أن يتجنب رؤيته". يصل سيروس ويرى تعاسة صديقه. "فيلوم نفسه بشدة على وضع هذا العبء الشديد بين يديه، ويعتقد انه فقد فضيلته. وعندما يرى البطل الشهم أسف اراسبس الساقط يسامحه. "هذا ما توقع شلى أن يفعله جوبيتر مع برومثيوس حين حاول اغتصاب منيرفا، وهذا ما فعله برومثيوس بالفعل مع إبيمثيوس حين لم يلق إبيمثيوس بالا لتحذيراته و تقبل باندورا بحماقة، كما تقول الأسطورة .

أما الزهد الذى يفرضه كيروس على نفسه، ويتجلى فى رفضه لاستقبال بانثيا، يماثل رفض برومثيوس استقبال باندورا عندما أرسلها له الآلهة. (قارن، **حكمة القدماء** حيث نشر بيكون فكرة أن برومثيوس نوع من الساحر الزاهد الذى يحجم عامدا عن مباهج الدنيا ليحافظ على طهارته و عقله واكتفائه الإبداعى بذاته، قارن أيضا كالديرون وجوته ومونتى الذين كانت كتبهم متاحة عليهم شلى قبل أن يشرع فى كتابة مسرحيته)

فى قائمة الكتب التى قرأها آل شلى كما ذكر نيومان ايفى وايت فى كتابه (**شلى،** ١٩٤٧، المجلد الثانى والملحق السادس) نجد أن كتب فيلاند من الكتب التى قرأها كل من برس و مارى شلى.

بلا شك يدين شلى لفيلاند، خاصة فيما يتعلق بموضوع برومثيوس. فعمل فيلاند **اراسبس و بانثيا** مأخوذ بالنص من **تربية سيروس** لاكسينوفون التى قرأها شلى وكانت جزءا من دراسته الكلاسيكية بجامعة اكسفورد. يقول اكسينوفون فى الكتاب الرابع (الفصل السادس والحادى عشر) من **تربية كيروس**: "اختاروا لكيروس خيمة غاية فى الجمال، وامرأة من سوسة آسيوية ويقال إنها اجمل امرأة فى آسيا، وامرأتين غيرها، كانتا مغنيتين بارعتين." هذه المرأة هى بانثيا. ثم يتحول اكسينوفون لسرد قصة بانثيا كما نجدها عند فيلاند. وعند شلى اسمها آسيا ووصيفتاها ايون وبانثيا مغنيتان. وموضوع بانثيا التى تعرض على سيروس فيرفضها ويعهد بها لاراسبس الشبيه بابيميثوس، هذا الموضوع ربما بدا فى نظر شلى قد رآه مشابها لموضوع باندورا بين الماردين التوأمين، الذين يمثلان الفكر المتقدم والفكر المتأخر

(هـ) بيكـوك

أحد مصـادر شلى يتمـثل فى **أهريمان** لتـومـاس لاف بيكوك حيث يستلهم بيكوك الثنائية الزرادشية، ويتوج أهريمان ويقلل من قدر قوة أورموزد الحقيقية ربما يناقض روح **الأفستا**. اقتفى شلى اثر بيكوك فيما يخص السلالة التى تتوارث حكم الكون. أول ملك هو أورموزد وتمثل فترة حكمه العصر الذهبى للإنسانية. ثم أطاح به أهريمان، الملك الفعلى للكون، ويمثل حكمه مرحلة الشر. على أى حال لم ينهزم أورموزد هزيمة تامة، وحين يستجمع قوة، سيعاود غزو الكون ويطيح بأهريمان إطاحة تامة. هذه الفكرة فكرة مـاناوية، وتنبع من العقيدة الزرادشيتية، وتناظر فكرة الانتقال من فترة حكم أورانوس إلى حكم كرونوس وظهور زوس القهار فى النهاية، وهو آخر ملوك الكون. يعتبر فقدان العصر الذهبى والوصول إلى جزائر المباركين القطبيين على طرفى النقيض ويعبران عن سقوط الإنسان . ربما تكون اقرب معالجة كلاسيكية للموضوع هى القصيدة الريفية الرابعة لفرجيل الذى يربط عودة العصر الذهبى بعودة اورانوس. لدى بيكوك نجد ان فقدان العصر الذهبى يتميز بتفكك المجتمع البدائى وظهور الحالة المتحضرة خاصة نظام الملكية الفردية والطبقات الاجتماعية وتأسيس الطغيان. يبرز الموضوع كذلك عند ليساج وروسو وفيلاند وجوته:

لكن مرت السنوات وتفشى فساد غريب
بين سكان الجزيرة المباركة
وشخص أكثر جرأة من الآخرين بدأ
فى إسقاط البستان ويهيل الكومة الكبيرة
ويرفع السياج الدائرى بحيلة شريرة
ويقول لإخوته هذه الحدود لي
بدأ يدنس بدماء بضحايا أحياء
والأعشاب الخضراء التى تكسو ضريح أورموزد
ياله من قربان كئيب وغريب
ذلك الذى يقدمه لمصدر الرحمة المقدسة
واقتدى الأشرار بذلك القدوة السيئ

حتى صار الخير و الحق الشائع
فى قبضته قلة قوية تتلاعب بهما وتستغلهما فى الخداع والتدليس:
وغمغم العامة وارتعدوا، أطاعوا خانعين
فهرب السلام والحرية بعيدا عن ظلال الغابات
وتفشى القلق والتعب وكل البلايا التى لم تكن من قبل
جرب البعض استخدام جذور الحور الجوفاء
والقوا بها فى الماء وعاموا عليها
ذهبوا لكنهم لم يعودوا يوما.
(**أهريمان، النشيد الأول**، أعمال **بيكون** ١٩٣١، الجزء السابع)

استمد بيكوك وصفه لسقوط الإنسان حرفيا من كتاب روسو مقال فى **عدم المساواة بين البشر** الذى نوقش فى الفصل الخاص بجوته . بما أن فقدان العصر الذهبى يرجع أو على الأقل يتميز بظهور المجتمع المدنى فان بلوغ جزائر المباركين يتميز بانتهاء المجتمع المدنى وعودة شيوع الملكية الفطرى تنتهى قصيدة **أهريمان** لبيكوك عند القسم الثانى، وبالرغم من أن داراسه وكلاسرس يقومان برحلة بحث عن الهسبريات، لكنهما لا يصلان إليهن حتى يصفاهن لنا . لكن شلى يفعل ذلك، كان حتمياً أن تكون رؤيته لليوتوبيا البرومثية فانتازيا فطرية .

روح الساعة: لقد سقط القناع المزخرف الذى كان الأحياء يلقبونه بالحياة . لقد هتك القناع الذى زيف للناس أمانيهم وعقائدهم بألوان مائعة لم تؤلف بينها يد الفن . لقد سقط القناع البغيض وبقى الإنسان بلا صلجان، بقى حراً، لا تحدده حدود: بقى الإنسان يرفل فى المساواة، لا طبقة له، ولا عشيرة، ولا وطن! وذهب عنه الخوف والتبتل، وانمحت من حوله الدرجات وأصبح الإنسان على نفسه سلطان، وصار إلى كائن عادل رقيق حكيم... (**برومثيوس طليقا**، الفصل الثالث، المنظر الرابع)

يمتد تأثير بيكوك على شلى أبعد من تلك المفاهيم الأساسية مثل الثنائية الزرادشتية واستعادة العصر الذهبى بعد سقوط جوبيتر/أهريمان، الملك الحالى للعالم تلك المفاهيم التى يمكن أن يكون شلى استقاها من مصادرها الأصلية عند لسياج وروسو وفيلاند وجوته. إن وصف ديموجورجن لدى شلى ككائن مقنع جالس على "عرش من الأبنوس "

" وظلمته سماء تملأ العرش وفلقاناً من ظلام تتهاوى من كل جانب كما يتهاوى الضياء من الشمس وهى فى السمت " –هذا سبيل يفيض على الوصف يذكرنا بكلمات بيكوك " بقعة مفاجئة يتكشف مدارها الواسع كهرمانا لأسود وسط أشعة الليل الطافية علم الاتساع الرهيب لذلك المدار المعتم، وبطيئا بطيئاً يبدأ شكل ما فى الظهور من صدره " (**أهريمان،** القسم الأول، المقطوعة الثالثة). ومن اللافت للنظر أن شلى استمد أغنية آسيا الشهيرة من رحلة داراسه وعروسه كلاسرس عبر النهر بعد لم شملهما بقوة السحر.

شلى

آسيـــا:

روحى زورق مسحور
يطفو كالبجعة النائمة
على أمواج غنائك الجميل،
على أمواج غنائك الفضية.
وعند دفته تجلس روحك كالملاك لتقوده،
على حين تردد الرياح الأربع أنشودتك.
أراه يطفو بلا انقطاع، بلا انقطاع
على ذلك النهر الكثير التعاريج :
فيخترق فراديس الطبيعة البكر
من جبال ووهاد وآجام،
حتى تحملنى أمواج النهر إلى أمواج المحيط
وأنا فى غيبوبة تشبه غيبوبة الوسنان
فألج خضماً من اللحن عميقاً
ينتشر فى اطراد.
وأذ أنا كذلك، يصعد جناحا روحك
إلى فراديس من النغم تجاوز صفاؤها كل صفاء،
ويرفرفان فى النسيم الذى يهب على تلك الفراديس السعيدة.

وهكذا أقلع شراعنا على الدأماء،
هائماً بغير وجه، هائماً بغير نجم،
ولكن يدفعه وحى النشيد الجميل.
حتى انتهى شراع هوائي
إلى جزر صغيرة فى جنة الخلد
لم يبلغها قبلى شراع أرضي.
إلى بقاع فى جنة الخلد
هواؤها الذى نتنفس حب خالص
رفرف على وجه المياه، وسرى مع الريح،
وألف بين الأرض والسماء
(برومثيوس طليقا، الفصل الثانى، المنظر الخامس)

بيكـوك

قارب على الشاطئ.
تترقرق الأمواج
برقرقة لطيفة تلطم جانبيه
فلا تجفل العذراء من حاجز الصخور أن تتجاوزه،
من تلك القاعدة الناتئة التى يهزها النهر الدوار؟
لا مكان للخوف، حيث يسود أقوى حب.
يدفعان على القارب، فيتدفق الماء بنعومة:
يمتلئ الشراع الخفيف؟ ينزلق القارب الثابت:
مازال النسيم العليل يسير حيث يتجهان
يعبران حاجز الصخور
سريعا إما للنجاة أو الهلاك

هو يمسك بالدفة: وبجواره تجلس العذراء:
ذراعها حول خصر حبيبها كالخيط المجدول
رأسها على صدره
تميل عليه
تستند إلى قلبه
فى راحة حانية،
تهدهدها سيمفونية الموج والريح،
تطير إلى جزر خالية من البشر عامرة بخمائل البرتقال والليمون

(مكرسة بسحر الخيال فى الأحلام الوالهة)
حيث أفكار الحب والصحة والسلام
كافية لبعث الحياة فى خمائل
الفردوس الأرضى.
(**أهريمان**، القسم الثانى، المقطوعة الخامسة والسادسة)

يمكن إدراك مدى التركيب فى أغنية آسيا عند شلى إذ أنها خليط من بيكوك وبورفيرياس وإسخيلوس.

يقتنص شلى الفقرة التالية لإسخيلوس، حيث يصف بروميثيوس لأيو جولاتها فى المستقبل:

حين تعبرين ذلك النهر الذى يربط القارتين، نحو الشرق المتوهج،
حيث تسير الشمس... عابرة البحر الهائج إلى أن تصلى إلى سهول
الجورجون فى كستين، حيث تقيم بنات فوركيس العذارى الثلاث،
فى شكل بجعات، يمتلكن عينا واحدة وسنا واحداً ولا الشمس
بأشعتها ولا قمر الليل يطل عليهن (**بروميثيوس فى الأغلال**)

يفسر بورفيرياس العذارى الثلاث بنات فوركيس بأنهن نفس الشقيقات الثلاثة فى كهف الحوريات لدى هوميروس . لدى شلى هن آسيا وبناتها وأيون . لكنهن يجتمعن

فى شخصية واحدة أو على الأقل "يمتلكن عينا واحدة "وهن" على شكل بجعات وبناء عليه، فإن روح آسيا تعوم مثل بجعة حالمة، صوب الوجود الفردوسى.

يمكننا أن نبرهن عل أن آسيا وبانثيا وأيون لهن عين واحدة بالرؤية العجيبة المشتركة بينهن للحلم فى الفصل الثانى، المنظر الأول من **بروميثيوس طليقا**:

(تدخل بانثيا)

آسيا: إنى أرى عينيها اللتين تضيئهما البسمات ثم تنطفئان وتنهمر منهما الدموع، فهما كنجوم حجبت بريقها، أو بعضه، غلالة من الندى الفضي. تلكما العينان أراهما قبالة عينى وأحس وجودهما حولي. لم تأخرت كل هذا الوقت يا محبوبتى.

(الفصل الثانى، المشهد الأول)

(٢) آسيا: ارفعى إلى عينيك . دعينى أقرأ فيهما تلك الرؤيا التى رأيت.

(الفصل الثانى، المنظر الأول)

(٣) بانثيا: سمعته يقول:"يا أخت من أهوى! يا أخت محبوبتى التى تخطر على الأرض قدماها فتنشران فى ربوعها الجمال! يا أفتن ما فى الوجود من بعدها، وأنت ما أنت إلا ظلها! ارفعى إلى عينيك!

آسيا : ... ألا فارفعى إلى عينيك أقرأ فيهما روحه المسطورة!

بناثيا: لقد ازدحمت فى عينى المعانى فناعتا تحت ما تحملان من الذكريات... ....

آسيا: لقد تغيرت المعانى فى عينيك . إنى أرى زوالا .إنى أرى طيفاً. إنه زوال حبيبى، إنه طيف حبيبى يكسوه ضياء بسماته العذبة كأنه الهالة التى تحيط بالبدر المجلل بالسحاب.. (الفصل الثانى، المنظر الأول)

هذه الصورة العلمية استلهمت من كتابات دكتور مسمر الذى أدهشت إنجازاته جيل شلي، واكتشف أثرها جرابو . لكن لا تقتصر هذه المقطوعة على تأثير مسمر. فآسيا وبانثيا وأيون هن الحوريات الثلاثة فى كهف بورفيرياس اللاتى وصفهن إسخيلوس بأنهن يمتلكن عينا واحدة. فآسيا لا تستطيع رؤية بروميثيوس إلا من خلال عينى بناثيا، كما يذهب شلى.

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت . مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء	مارتن برنال	ت. بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات	فيليب لاركين	ت محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت . ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت نخبة
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	ت . منى أبو سنه
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت . بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	ت حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	ت خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت · منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت . المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت . مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت . محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت · لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت · محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت · محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت · محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت · محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة	كارلوس مونييث	ت . السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعى .
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت · رمسيس عوض .
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت · رمسيس عوض .
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت . عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات	فرناندو بيسوا	ت . المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت . أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت . عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت . حسين محمود

٧٢- السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت . حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت أحمد درويش
٧٦- چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت . عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة . النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت سعيد الغانمي وناصر حلاوى
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت مكارم الغمرى
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت محمد طارق الشرقاوى
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت . محمود السيد على
٨٣- مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤- موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت · عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل	جمال مير صادقى	ت أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧- نون والقلم	جلال آل أحمد	ت ماجدة العنانى
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠- وسم السيف	ميجل دى ترباتس	ت · محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت عبد الوهاب علوب
٩٤- الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت فوزية العشماوى
٩٥- مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت بشير السباعى
٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت . إبراهيم فتحى
١٠١- النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣- قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت · عبد الغفار مكاوى
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت · عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت د. أشرف على دعدور
١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وڤنادولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت . أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت . على عبدالرؤوف البمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت . أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت . خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت . أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	ت إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت بإشراف. محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت: محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت. شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت. محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	ت: محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت. ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت فتحى العشرى

١٨٤– القاهرة.. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت: دسوقى سعيد
١٨٥– أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت عبد الوهاب علوب
١٨٦– معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	ت.إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧– الأرضة	بُزْرج علوى	ت.محمد علاء الدين منصور
١٨٨– موت الأدب	الفين كرنان	ت بدر الديب
١٨٩– العمى والبصيرة	پول دى مان	ت.سعيد الغانمى
١٩٠– محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت محسن سيد فرجانى
١٩١– الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت مصطفى حجازى السيد
١٩٢– سياحت نامه إبراهيم بيك جـ١	زين العابدين المراغى	ت محمود سلامة علاوى
١٩٣– عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت محمد عبد الواحد محمد
١٩٤– مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥– شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت محمد علاء الدين منصور
١٩٦– المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
١٩٧– الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت جلال السعيد الحفناوى
١٩٨– الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	ت إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩– تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠– ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت فخرى لبيب
٢٠١– الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت أحمد الأنصارى
٢٠٢– تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣– الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤– تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت. أحمد محمود هويدى
٢٠٥– الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦– الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت على يوسف على
٢٠٧– ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨– شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩– السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت أشرف الصباغ
٢١٠– مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١– فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢– قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣– مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	ت. سيد أحمد على الناصرى
٢١٤– قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت محمد محمود محى الدين
٢١٥– سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت محمود سلامة علاوى
٢١٦– جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت أشرف الصباغ
٢١٧– الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت طلعت الشايب
٢١٨– لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	ت. على إبراهيم على منوفى
٢١٩– بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت طلعت الشايب
٢٢٠– الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت على يوسف على
٢٢١– شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت رفعت سلام

٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	ت نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت منى عبدالظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥- حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت طاهر محمد على البربرى
٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	ت أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت. جمال أحمد عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستينر	ت مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	ت طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين مولوى رومى	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميتشيل تود	ت أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيرين	ت عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	الانكتاد	ت ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١- فى انتظار البرابرة	ج م كويتز	ت ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمسون	ت صبرى محمد حسن عبدالنبى
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت على عبدالرؤوف اليمبى
٢٤٤- الغليان	لاورا إسكيبيل	ت نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس	ت توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	ت على إبراهيم على منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	ت محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت عبداللطيف عبدالحليم عبدالله
٢٤٩- لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جوردن مارشال	ت بإشراف محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل أ سيمينوڤا	ت حسن بيومى
٢٥٤- الفلسفة	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	ت إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أفلاطون	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	ت إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- ديكارت	ديڤ روبنسون ، كريس جرات	ت إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	ت عُباده كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	ت فاروجان كازانجيان

٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردن مارشال	ت: باشراف محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات	ادوارد مندوثا	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت: على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هورش/ شلى	ت لويس عوض
٢٦٥- روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت: لويس عوض
٢٦٦- مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت: عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧- فن الرواية	ديفيد لودچ	ت. ماهر البطوطى
٢٦٨- ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت: إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت صبرى محمد حسن
٢٧٠- وسط الجزير العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت. صبرى محمد حسن
٢٧١- الحضارة الغربية	توماس سى باترسون	ت. شوقى جلال
٢٧٢- الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	ت: إبراهيم سلامة
٢٧٣- الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان أر لوك	ت. عنان الشهاوى
٢٧٤- السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت. محمود مكى
٢٧٥- ت. س إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا	أقلام مختلفة	ت: ماهر شفيق
٢٧٦- فنون السينما	فرانك جوتيران	ت عبد القادر التلمسانى
٢٧٧- الچينات الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت: أحمد فوزى
٢٧٨- البدايات	إسحق عظيموف	ت ظريف عبدالله
٢٧٩- مسرحيتان طليعيتان	صموئيل بيكيت	ت. نادية البنهاوى
٢٨٠- من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرين	ت: سمير عبدالحميد
٢٨١- الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى .	ت جلال الحفناوى
٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت سمير حنا صادق
٢٨٣- السهل يحترق	خوان رولفو	ت: على البمبى
٢٨٤- هرقل مجنونا	يوريبيدس	ت. أحمد عتمان
٢٨٥- رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت: سمير عبد الحميد
٢٨٦- رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢٨٧- الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	ت: محمد يحيى وآخرين
٢٨٨- الفن الروائى	ديفيد لودج	ت. ماهر البطوطى
٢٨٩- ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت. محمد نور الدين
٢٩٠- علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت: أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١- المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت السيد عبد الظاهر
٢٩٢- المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت: السيد عبد الظاهر
٢٩٣- مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت: نخبة من المترجمين
٢٩٤- فن الشعر	بوالو	ت. رجاء ياقوت صالح
٢٩٥- سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت: بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦- مكبث	وليم شكسبير	ت. محمد مصطفى بدوى
٢٩٧- فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهوانى	ت. ماجدة محمد أنور

٢٩٨- مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت: مصطفى حجازى
٢٩٩- ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. مارس	ت. هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠- أسطورة بروم‍ــثـيـوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى مج١	لويس عوض	ت جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٢٠٠١/١٤٨٦٠

التنفيذ والطباعة: Stampa

11 ميدان سفنكس - المهندسين

تليفون: 3448824 - 3034408

يدل التنوع فى رواية هذه الأسطورة على أنها أسطورة عضوية لها حياتها وموتها مثل أى عرف حى فى تاريخ الأفكار الإنسانية، كما يدل أيضًا على مدى تطويع رموز قصة برومثيوس وإبيمثيوس فى مدارس الفكر المختلفة للتعبير عن مواقف هذه المدارس الأساسية من القضايا الكبرى لعلاقة الإنسان بالإله.

حاول المحدثون القيام بما قام به القدماء من تأويل وإعادة التأويل وتحوير العلاقات بين عناصر القصة لتحقيق أهداف معينة، وفى كل الحالات يتم تحوير الأسطورة من جديد لتتخذ مثلاً جديدة. وبالرغم من التراكمات والحذف والتحوير، بقيت الرموز الأساسية للأسطورة كما هى دون تغيير، فلم يستطع أحد أن يغيرها لأنها غير قابلة للتغيير، فهى تعبر عن المشكلة الجوهرية بين السماء والأرض، تلك المشكلة التى ظهرت منذ بدء الخليقة، ومازالت لم تحل حتى الآن، أى مشكلة الخطيئة الأولى.

لوحة الغلاف: للفنان نيقولا سباستيان ادم

